

ШКОЛА  
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ  
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
*Искусство для всех*



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,  
при участіи: И. Е. РЪШИНА, проф. Д. І. КИЦЕНКА, преп. Педагогич. Курсовъ при  
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КУТАРКИНА,  
В. А. ЛЕНИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ПЛЕЦЕРА и др.

Т. 4

---

Книгоиздательство „БЛАГО“

Петроградъ, Глязовая 18, сов. д.

## Оглавление 4-го тома.

Цифры *сверху* страниц указывают нумерацию каждого отдельного курса.

Цифры *снизу* страниц указывают общую нумерацию всего тома.

	Стр. (сверху)
Услов. А. Г. Новиковъ . . . . .	1—16
Акварель. В. А. Лепикатъ . . . . .	16—32
Курсъ орнамента. А. Г. Новиковъ . . . . .	33—64
Цѣль искусства. Вадимъ Лѣвовъ . . . . .	65—80
Очерки по исторіи живописи. Б. В. Шенцеръ . . . . .	81—96



Типографія  
Интелектуальства „БЛАГО“  
Петроградъ, Сайдингъ пер. 13, с. 2.  
Тел. 628-49

## УГОЛЬ.

А. Г. Новиковъ.

Изученіе рисованія углемъ имѣетъ громадное значеніе, и на него обязательно надо обращать вниманіе, тѣмъ болѣе, что по своей Technikъ оно болѣе всего имѣетъ сходство съ живописью.

Рисованіе углемъ отличается быстротой исполненія въ сравненіи съ другими способами, потому что уголь легко поддается всевозможнымъ измѣненіямъ. Вообще это—чрезвычайно податливый и благодарный матеріалъ, дающій возможность достигать значительныхъ эффектовъ.

Законченные рисунки этимъ способомъ достигаютъ полного впечатлѣнія природы. Несмотря на то, что рисованіе углемъ однодѣйствію, рисунокъ можно довести до того, что въ немъ будутъ чувствоваться краски, хотя на самомъ дѣлѣ ихъ и нѣтъ. Есть много произведеній извѣстныхъ художниковъ, исполненныхъ этимъ способомъ, напримѣръ, работы Шишкина, Крижиданаго; ихъ рисунки углемъ, въ смыслѣ передачи живой природы, стоятъ нисколько не ниже, чѣмъ ихъ же произведенія въ краскахъ; портретъ артиста К., нарисованный углемъ Рбвиннымъ, тоже производитъ не меньшее впечатлѣніе, чѣмъ его работы красками.

Изученіе рисованія углемъ не представляетъ большихъ трудностей; матеріалъ же, необходимый художнику, весьма незамѣлчивъ и дешевъ. Бумага для угля берется французская, которая отличается большой шероховатостью и бываетъ всевозможныхъ цвѣтовъ; ее можно замѣлчивать съ усѣбхомъ сѣрая оборотная и всякая другая бумага съ шероховатой поверхностью. Уголь такъ же, какъ и карандаши, по своей твердости знается по номерамъ. Для рисованія берутся болѣе всего второй (болѣе мягкій) и третій (болѣе твердый) номера.

Чинить уголь такъ же, какъ и карандаши.

При рисованіи углемъ существуетъ нѣсколько пріемовъ. *Первымъ* изъ нихъ ничѣмъ не отличается отъ пріема рисованія карандашомъ, т.-е. вы рисуете сначала контуръ предмета, а затѣмъ приступаете къ тушеванію, совершенно такимъ же образомъ и въ той же послѣдовательности, какъ вы дѣлали это при рисованіи карандашомъ.

Мы не рекомендуемъ, однако, пользоваться этимъ пріемомъ, такъ какъ при немъ исключается самая дѣлчивая и характерная особенность техники рисованія углемъ—сходство ея съ техникой живописи.

Гораздо лучше и полезнѣе въ этомъ смыслѣ другой пріемъ, который состоитъ въ слѣдующемъ. Прежде всего быстро и въ общихъ чертахъ набрасываютъ контуръ



Рис. 1. Положеніе руки и угла при набрасываніи рисунка.



Рис. 2. Показывающій, какъ держать уголь при прокладкѣ тѣней.

предмета. При набрасываніи рисунка уголь удобнее всего держать такъ, какъ показано на рисункѣ 1-мъ, то-есть вы должны держать его не такъ, какъ держите карандашъ или перо, а тремя пальцами за конецъ угля, повернувъ задомъ вверхъ.

Затѣмъ вы кладете уголь ладонью на бумагу, какъ показывается рис. 2-й, и затираете всѣ тѣневые мѣста въ общей массѣ, нажимая нѣсколько сильнее въ болѣе темныхъ мѣстахъ и ослабляя нажимъ въ болѣе свѣтлыхъ мѣстахъ. Продолжая эту операцію, вы вооружаетесь *клячкой* или размятымъ между пальцами *мякишемъ хлѣба*, которые служатъ для рисованія свѣтомъ и вообще для удаленія угля въ темныхъ мѣстахъ, а также *растущошкѣ*, которой пользуются для полученія полутоновъ.

Хлѣбъ для рисованія берутъ бѣлый и не содержащій въ себѣ масла, присутствіе котораго можетъ испортить рисунокъ. Взявъ часть мякиша, начинаютъ его раскатывать между пальцами, до тѣхъ поръ, пока онъ не превратится въ однообразную тѣстовидную массу. Затѣмъ придаютъ одному концу острую форму и, взявъ мякишъ, какъ показано на рисункѣ 3-мъ, концомъ снимаютъ уголь на тѣхъ мѣстахъ, которые надо освѣтить.

Кромѣ мякиша, применяемаго для снятія угля, въ данное время существуетъ особая мягкая сѣрая резина подъ названіемъ «клячка»; она съ большимъ успѣхомъ



Рис. 3. Показывающій, какъ пользоваться мякишемъ хлѣба или клячкой.

можеть заминить мякишъ хлѣба, который быстро сохнетъ, особенно, если работать приходится на воздухѣ; клочокъ же всегда въ вашихъ рукахъ будетъ мягка и гибка. При работѣ ее такъ же, какъ и хлѣбъ, слѣдуетъ разминать въ рукахъ.

Растушовки имѣются въ продажѣ двухъ сортовъ: бумажныя и замшевыя. Замшевыя растушовки—болѣе мягкія.

Какъ держать растушовку и пользоваться ею при работѣ, видно на рисункѣ 4-мъ.

Вмѣсто растушовки можно пользоваться для полученія полутоновъ просто пальцемъ: растирая пальцемъ уголь, какъ показываетъ рисунокъ 5-й, вы получите прелестные полутоны самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ; пальцемъ же можно смягчить слишкомъ рѣзкія или, какъ говорятъ художники, «кричащія» свѣтлыя пятна.

Итакъ, пользуясь полерембину клочкомъ, растушовкой и уголемъ, вы исправляете дефекты контура и тѣмъ, отъ общаго переходите къ болѣе мелкимъ подробностямъ и доводите рисунокъ до полной законченности.

НА РИСУНКАХЪ 6, 7 и 8 наглядно представленъ весь вышеописанный ходъ рисованія. Рис. 6 показываетъ, какъ слѣдуетъ начинать рисунокъ. Вы видите на немъ



Рис. 4. Примѣненіе растушовки.



Рис. 5. Примѣненіе растиранія пальцемъ.

лишь самый общій контуръ кувшина. На рис. 7, пламя углемъ, проложена общая масса тѣнѣй. Рисунокъ же 8 показываетъ, до какой степени законченности слѣдуетъ доводить вашу работу.

Понятно, что на первыхъ порахъ, пока вы не овладѣете матеріаломъ, ваши рисунки углемъ будутъ не вполне васъ удовлетворять. Васъ будетъ затруднять и пользование мѣшечкомъ хлѣба, и примѣненіе растушкѣ или пальца, и различныя особенности угля; вы будете обращаться съ матеріалами робко и неуверенно; вашимъ рисункамъ будетъ недоставать мягкости; они будутъ, какъ говорятъ, «досушены». Въ каждой работѣ необходимъ навыкъ, а навыкъ пріобрѣтается только настойчивымъ упражненіемъ. Постепеннымъ упражненіемъ вы пріобрѣтете этотъ навыкъ, изучите характеръ матеріала и станете смѣлѣе и свободнѣе распоряжаться имъ. Тогда вы увидите всѣ преимущества рисованія углемъ и полюбите его энергичные и широкіе приемы.

Неудобства работы съ углемъ заключаются, главнымъ образомъ, въ томъ, что приходится обращаться съ рисункомъ весьма осторожно, такъ какъ уголь легко сдвигается вѣтромъ, осмывается отъ легкаго сотрясенія или стирается отъ прикосновенія руки. Но эти свойства угля имѣютъ и свои преимущества, такъ какъ неоправившійся или испорченный рисунокъ на бумагѣ или на холстѣ вы легко можете сбить грифелькой безслѣдно и не портя бумаги, а затѣмъ, удаливъ его, снова можете начинать рисовать на той же бумагѣ. Цѣль бумаги слѣдуетъ, по возможности, разнообразить. Размѣръ рисунковъ надо дѣлать по возможности крупнѣе, напримѣръ, вдвое больше нашихъ репродукцій.

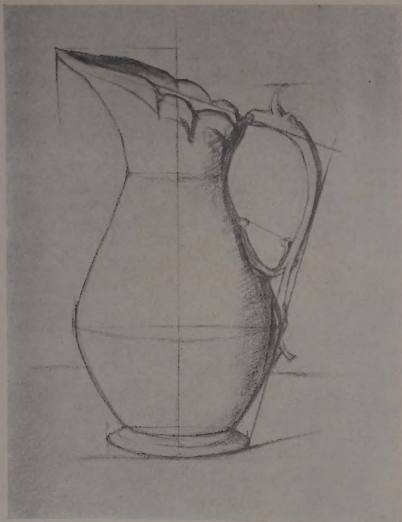


Рис. 6. Первоначальный набросок.



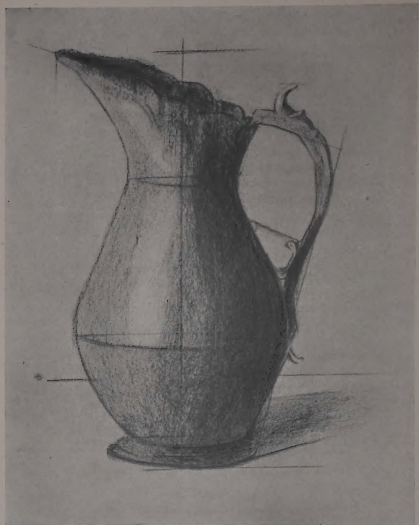


Рис. 7. Продолжена тини въ общей массѣ.



Рис. 8. Законченный рисунок (рисунок на чистой бумаге).

Так, как и законченные рисунки углем отличаются простотой, то для сохранения их приближаются к закреплению. Для закрепления или, как говорят, фиксации рисунка, на прокладку сдвигают много различных жидкостей. Но все они сравнительно дороги, и, живя в глуши, их не всегда возможно достать.

Мы рекомендуем самый простой и удобный способ для закрепления угольных и карандашных рисунков. Сдвигают *двѣ* части *линяю спирта* и *одну* часть *бѣлой политуры*, употребляемой для полировки мебели столярами<sup>\*)</sup>. Эту смесь взбалтывают, берут пультеризатор и на небольшом расстоянии распыливают рисунок составленную жидкостью, настолько, чтобы бумага стала влажною; затем немного дают ему подсохнуть и повторяют ту же операцию (рис. 9).

Если рисунок достаточно зафиксирован и высох, то уголь или карандаш вам не удастся стереть даже резинкой. Такое закрепление рисунка не мѣняет тона бумаги и не допускает ее коробиться, сохраняя при этом мягкость и пушок угла. Указанный способ может быть применим ко всякому роду бумаги и холсту.

Рисунки углем могут быть весьма разнообразны по сюжету, начиная с предметов домашнего обихода и кончая пейзажем. Помнясь ниже рисунки дают понятие и о наиболее подходящих для углей сюжетных и композиционных задачах, из которых надо переходить от простых моделей к другим. На первом рисунке мы ограничимся предметами домашнего обихода и типичными моделями; из следующего же рисунка приступим к рисованию животных и пейзажа.

**РИСУНКИ 10 и 11.** Изображены съ натуры предметы домашнего обихода: *перилки кресла* и *плетеная корзина*. На первом показано, какъ слѣдуетъ начинать рисунок, а на второмъ — какой эффектъ онъ даетъ из законченности. Различными предметами могут быть замѣнены другими, болѣе или менѣе подходящими.

<sup>\*)</sup> Вѣдь *бѣлая политура* можетъ быть употреблена чистая или разбавленная спиртом, который мы не рекомендуем, лишь потому, что онъ обладаетъ очень неприятнымъ запахомъ.



Рис. 9. Фиксирование рисунка.



Рис. 10. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

**РИСУНОКЪ 12.** Нарисованы свирелью русско-преставныя домашняа обихода.

Несмотря на встрѣчающіяся мелкія украшенія, вы рисуете данную группу такъ же, какъ и предлагаемыя предметы: то есть, прежде всего набрасываете контуры, потомъ самымъ слабымъ покрываете общий тонъ рисунка съ его тѣнями, а затѣмъ отдѣляете болѣе темными мѣста отъ свѣтлыхъ, вынимаете изъ него или мазаньемъ, кистью, губкой и, наконецъ, тонкимъ слоемъ прорисовываете все подробности и украшенія рисунка.

**РИСУНОКЪ 13.** Группа, состоящая изъ предметовъ домашняго обихода: *стеклянный кувшинъ, деревянная чашка, ложка и скатерть*.

Этотъ рисунокъ, въ отличіе отъ предыдущихъ, исполняютъ такъ называемыми «преставаннымъ» слоемъ и итальянскимъ карандашомъ.

Проставаннымъ слоемъ рисуютъ такъ же, какъ простымъ мыльнымъ карандашомъ. Онъ не такъ легко стирается какъ обыкновенный уголь, а свѣтловато, и при рисованіи имъ надо соблюдать болѣе осторожность чѣмъ съ обыкновеннымъ. Преставанный уголь существуетъ въ продажѣ также нѣсколькихъ номеровъ разной твердости.



Рис. 11. Звончатый моток (трещотка) на ёлкой (утоплен, дымарь)



Fig. 12. Скульптурное изображение льва на крышке сейфа.



Рис. 13. Прессованный уголь съ итальянским карандашомъ.

Контуры рисунка можете рисовать обыкновенным углем, а приступая к передаче света и тени, вводите прокопченный, для окончательной же отделки воспользуйтесь карандашом. Не забывайте все время следить за формой и за отношением пятнышек.

РИСУНКИ 14 и 15. *Гипсолова голова волка.*

Углем, карандашом или рисованием животных и птиц, как и с натуры, так и с гипсовых моделей и с фотографий. Быстро и точно передайте, как света и тени, так и характера перьев и шерсти, если-ли можете быть довольны карандашом, к такой же мере, как углем, а особенно, если приходится рисовать живую

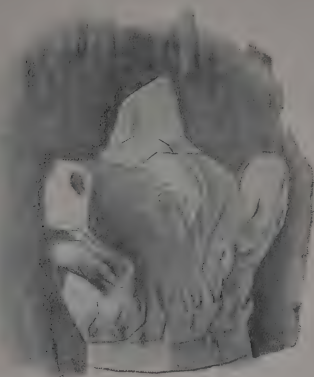


Рис. 15 Первоначальный набросок с прокопченными во общей массе пятнами



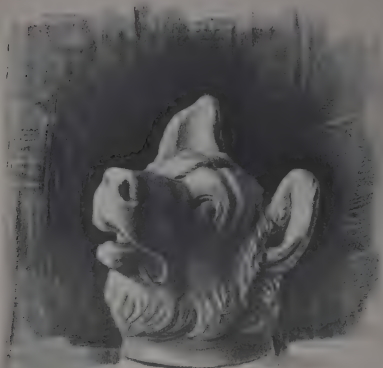


Рис. 15. Законченный видъ (рисунокъ на белой бумагѣ).

беломошную натуру или животного царства. На первомъ паннелѣ рисунокъ показанъ, какъ начинать рисунокъ. Сначала набрасываете общую форму, затемъ затираете тѣневую часть и, наконецъ, постепенно переходя отъ общаго къ частностямъ, доводите рисунокъ до такой законченности, какъ показано на второмъ паннелѣ рисунокѣ.

#### РИСУНОКЪ 16. Гусовая голова барака.

Рисуете къ той же наблюдательности, какъ и голову волка. Старитесь улавливать и правильно передавать не только видныя черты модели, но и самый характеръ того животного, которое вы рисуете.



Fig. 15. *Salmo gairdneri* (specimens in water). (x 100).

# АКВАРЕЛЬ.

В. А. Левицкий.

Курсъ отыски дуную, изображенный въ предыдущихъ томахъ настоящего издания, помимо своего чисто спеціального назначенія, служить, вѣдѣть съ тѣмъ, и переходною подготовительною ступенью къ работѣ красками. До сихъ поръ наша работа сподвигалась къ усвоенію, съ одной стороны, самой техники рисованія кистью, а съ другой — къ добиранию живыхъ формъ, или къ выѣсу силуэта предметовъ домашнего обихода, или же къ отысканію типичнаго, орнамента однимъ тономъ со всѣми тѣнями и полутонами. Въ настоящемъ изданіи мы перейдемъ къ работѣ той же кистью, но не однимъ тономъ, а разнообразными тонами, — *акварелью*. Такъ какъ дѣло намъ придется имѣть дѣло съ цвѣтовыми явленіями, съ различными красками и съ окраской всевозможныхъ предметовъ въ зависимости отъ свѣта, то мы и познакомимся раньше, хотя въ общихъ чертахъ, съ, такъ сказать, первоисточниками цвѣта и ихъ вліяніемъ на необычайно разнообразную окраску предметовъ вообще, а затѣмъ уже перейдемъ къ знакомству съ красками въ частности.

## С В Ѣ Т Ъ и Ц В Ѣ Т Ъ.

Какъ богатую нору окраски природы мы наблюдаемъ преимущественно утромъ или днемъ, т.-е. тогда, когда природа освѣщается солнцемъ. Правда, въ дуную или лунную ночь природа приобретаетъ особую серебристую окраску, которую мы часто можемъ наблюдать. Но въ темную ночь почти нѣтъ возможности различать не только цвѣта предметовъ, но и подчасъ и самые предметы. Слѣдовательно, чѣмъ больше предметы освѣщены въ природѣ, тѣмъ определеннѣе мы разбираемся въ ихъ окраскѣ. *Цвѣтъ предметовъ непосредственно связанъ со свѣтомъ*. Источниками свѣта могутъ быть различные свѣтящиеся тѣла, напримеръ, керосиновая лампа, свѣча, луна, звѣзды, но изъ всѣхъ источниковъ свѣта солнце есть наиболее сильный и важный источникъ, дающій самую богатую и эффектную окраску предметамъ. Поэтому, при знакомствѣ съ происхожденіемъ цвѣтовъ подъ вліяніемъ свѣта, мы будемъ имѣть въ виду преимущественно солнечный свѣтъ. Солнечный свѣтъ изъ подножій при безоблачномъ небѣ принимается за *чистѣйшую бѣлую свѣтъ*, съ которыми уже сравниваются всѣ остальные свѣта. Несмотря, однако, на то, что солнечный свѣтъ — бѣлый, онъ можетъ, освѣщая какою росы на зеленыхъ листьяхъ или на травѣ, играть различными цвѣтами, въ томъ, конечно, случаѣ, если мы займемъ определенное положеніе относительно солнца и капли росы. Вслѣдствіе также цѣлѣбно появленіе на небѣ при опре-

бываемых условиях дيفной радуги. Происхождение дивных явлений в каплях росы и радуги существенно различается от происхождения окраски других явлений природы, но какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаемъ дивныя происходятъ отъ влияния солнечнаго свѣта. Если въ темную комнату черезъ маленькое отверстіе пропустить лучъ солнца и направить его на трехгранную стеклянную призму, то на бѣломъ экранѣ получится изображение въ видѣ дивной радуги, въ такомъ порядкѣ: *красный цвѣтъ, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий и фиолетовый*.

Для дивнаго разложения солнечнаго бѣлаго свѣта называется *солнечнымъ спектромъ*. Если на экранѣ, гдѣ получается изображение солнечнаго спектра, пробить узкую щель, черезъ которую пройдетъ бы одинъ какой-либо дивной лучикъ, напримеръ, красный, и затѣмъ этотъ лучикъ пропустить черезъ вторую призму, то опять разложится не прозойдетъ, и на второмъ экранѣ мы получимъ изображение щели, находящейся на первомъ экранѣ, и съ тѣмъ дивнымъ, который проходитъ черезъ щель первого экрана. На этомъ же физическомъ законѣ преломле-

нія лучей солнца въ капляхъ дождя основано явленіе радуги. Изъ приведеннаго примѣра видно, что бѣлый солнечный свѣтъ состоитъ изъ суммы нѣсколькихъ простыхъ цвѣтовъ. Для того, чтобы еще нагляднѣе убѣдиться въ томъ, что сумми спектральныхъ цвѣтовъ даетъ бѣлый цвѣтъ, существуетъ особый физическій приборъ, заключающійся въ слѣдующемъ. Картонный кружокъ разбиваютъ радіусами на секторы, по числу цвѣтовъ радуги, и каждый секторъ окрашиваютъ соответствующимъ цвѣтомъ спектра (рис. 1). Кружокъ помещается на ось, такимъ образомъ, чтобы его можно было привести при помощи особаго механизма въ быстрое вращеніе. Глядя на такой

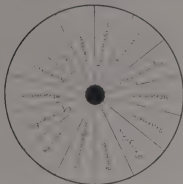


Рис. 1.

Быстро вращающійся кружокъ, вы не будете различать отдельныхъ цвѣтовъ, и весь кружокъ какъ будто кажетъ окрашеннымъ сплошнымъ свѣтымъ дивнымъ, который является ослабленнымъ бѣлымъ. Конечно, съ помощью такого прибора нельзя получить вѣснѣйшаго совершенно бѣлаго дивнаго потому, что матеріальная краска по своей частотѣ и силѣ уступаетъ спектральнымъ дивнымъ, но, при наличности хорошихъ физическихъ приборовъ, можно очень близко подойти къ бѣлому дивному. Всѣ выше-указанныя дивныя солнечнаго спектра находятся и въ искусственныхъ источникахъ свѣта — въ лампахъ, газѣ, свѣчѣ, хотя съ нѣкоторыми отклоненіемъ — въ нихъ меньше синихъ и фиолетовыхъ цвѣтовъ. Эта разница спектровъ различныхъ источниковъ



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.

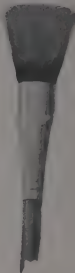


Рис. 5.

свѣта настолько незначительна, что для нашей цѣли-знакомства съ основными цвѣтами можетъ быть, безъ ущерба дѣлу, не разсматриваема.

Посмотримъ теперь, какими образами солнечный свѣтъ вліяетъ на окраску тѣлъ природы, съ которыми преимущественно и имѣетъ дѣло живопись.

Въ природѣ тѣла въ большинствѣ случаевъ, за исключеніемъ тѣлъ прозрачныхъ и безцвѣтныхъ, являются цвѣтными или окрашенными. Такъ, напримеръ, цвѣтныя стекла, различные цвѣта матерій, листья деревьевъ, трава, камни принимаютъ ту или иную окраску, въ зависимости отъ освѣщенія. Все это разнообразіе окраски предметовъ мы наблюдаемъ только при условіи, если эти предметы освѣщены лучами солнечнаго свѣта. При вечернемъ же освѣщеніи или при освѣщеніи лампой и некоторыя тѣла выглядятъ совершенно иначе, чѣмъ днемъ. Объясненіе этого явленія свѣта на разнообразіе цвѣтовыхъ явленій въ природѣ находимъ въ слѣдующемъ. Окружающіе насъ предметы на своей поверхности имѣютъ, предельно тонкій слой, болѣе или менѣе прозрачный. При освѣщеніи лучъ солнцемъ, часть спектральныхъ лучей, пройдя этотъ тонкій прозрачный слой

поверхности тела, отражает и возвращает обратно через тот же толщинный прозрачный слой. При этом, прошедшая часть диффузных лучей задерживается или поглощается телом, между тем как другие не задерживаются и достигают нашего глаза. Так, например, красное сукно отражает красные лучи, поглощая все остальные лучи спектра, поэтому оно и кажется красным, зеленое сукно отражает зеленые лучи, задерживая все остальные, поэтому оно и кажется зеленым и т. д. Если красное сукно освещать через синее стекло, то оно будет казаться почти черным, потому что оно поглощает синие лучи, а красные ни чего не показывают в данном случае. Например, если красный предмет освещать красным же светом, то он будет казаться еще ярче. Белые предметы отражают все лучи спектра в одинаковой степени. Поэтому белые предметы в одинаковой мере принимают окраску того света, которым они освещены. Если освещать белую бумагу красными лучами, она будет казаться красной, если синими, она покажется синей и т. д. Совершенно черные предметы, в противоположность белым, поглощают все лучи спектра. Цвет краски, как мы сказали, обуславливается теми лучами спектра, которые она способна всего отражать. А так как в спектр нет черного цвета, ибо в фактик черной свет обозначает отсутствие всякого света, то цвет черной краски и зависит от того, что она не отражает никаких лучей.

В действительности, однако, она отражает в слабой степени некоторые лучи. Если-бы черная краска совсем не отражала лучей света, то мы не имели бы возможности наблюдать складки на черных материалах. К тому же черная краска имела различные оттенки, что особенно замбно, если черную краску смешать с белой. Свет черной краски с желтой часть зеленоватую, а смешать с красной — фиолетоватую. Таким образом, строго говоря, черной краски в природе нет совсем.

Серый цвет, который является ослабленным белым, занимает промежуточное место между белым и черным цветом, т. е. он отражает всякого цвета светом. Все предметы с белой и серой окраской наиболее способны принимать цвет того освещения, которому они подвержены. Вот почему всякому, кто хочет приходить наблюдать, как изменяются свой цвет белые слюды, черепки, прокладная дорожка, белые камни на берегу моря, которые при заходе солнца становятся красными или оранжевыми.

Гладкая поверхность, как, например, полированная красная шёлк, полированный фарфор, подвержены несколько иным изменениям собственного и цвет света, нежели матовая поверхность. Они могут прекрасно отражать все цвета, независимо от собственной окраски.

Наша задача из всех этих наблюдений и опытов, извлечь из природы краски и помнить, что все предметы природы не имеют определенной и постоянной окраски, а подвержены всевозможным изменениям в зависимости от освещения.

## ОСНОВНЫЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА.

В окраске тела природы имеются все цвета спектра, но не в таком чистом виде. Тела природы окрашены в смешанные и притом в значительно ослаблен-

ные тона, какъ бы и несколько затемненные, что объясняется разнообразіемъ свойствъ поверхности глыб, отражающей спектральные лучи. Несмотря на такое разнообразіе окраски глыб природы, всё-таки цвѣтъ происходитъ отъ спектральныхъ. Поэтому спектральные цвѣта мы называемъ *основными*, а всё остальное, которое можетъ быть составлено изъ основныхъ, — *соединеніями*. Наименьшее число основныхъ цвѣтовъ спектра определимъ. Исходя изъ результатовъ, полученнаго при смѣшеніи материальныхъ красокъ, полагаемъ, что изъ краснаго, желтаго и синяго цвѣтовъ можно составить всё остальные спектральные цвѣта. Некоторые знаменитые художники, напр., Леонардо да Винчи, считали основными цвѣтами слѣдующіе четыре: красный, желтый, зеленый и синий. Правда, смѣсь желтой и синей материальныхъ красокъ даетъ зеленый, но она не похожа, отнюдь, на спектральный зеленый цвѣтъ. Чистый же зеленый спектральный цвѣтъ нельзя составить изъ какихъ бы то ни было частей спектра, а потому его необходимо считать *основнымъ* цвѣтомъ. Изъ смѣшенія желтаго и краснаго спектральныхъ цвѣтовъ можно получить оранжевый, изъ краснаго и синяго — фиолетовый и т. д., но эти смѣшенія не даютъ чистаго спектральнаго оранжеваго или фиолетоваго цвѣта. Въ настоящее время, на основаніи цвѣтовыхъ ощущеній нашего глаза и оптическихъ данныхъ, установлены *три основныя спектральныхъ цвѣта* — красный, зеленый и фиолетовый, такъ какъ смѣсь краснаго и зеленого даетъ желтый цвѣтъ, а смѣсь зеленого и фиолетоваго — синий, но для составленія чистыхъ спектральныхъ или радужныхъ цвѣтовъ со всеми ихъ оттѣнками необходимо брать всё семь главнѣйшихъ цвѣтовъ радуги, т.-е. красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый.

Всѣ цвѣта спектра раздѣляютъ на *теплые* и *холодные*. Къ теплымъ относятся: красный, оранжевый, желтый и желто-зеленый, а къ холоднымъ — голубо-зеленый, синий и фиолетовый. Зеленый цвѣтъ составляетъ какъ бы переходную ступень между теплыми и холодными цвѣтами, хотя его скорѣе можно отнести къ холоднымъ.

Мы уже говорили, что смѣсь всѣхъ цвѣтовъ спектра образуетъ бѣлый цвѣтъ. Но бѣлый цвѣтъ можно получить и отъ иныхъ сочетаній спектральныхъ цвѣтовъ: есть пары цвѣтовъ, которые въ смѣшеніи даютъ бѣлый цвѣтъ. Такъ, напримеръ, синий и желтый спектральные цвѣта образуютъ бѣлый цвѣтъ<sup>1)</sup>. Такіе два цвѣта, которые при оптическомъ смѣшеніи образуютъ бѣлый цвѣтъ, называются *дополнительными*, такъ какъ они взаимно дополняютъ другъ друга до бѣлаго. При этомъ каждый реальный цвѣтъ имѣетъ дополнительнымъ соотвѣтствующій холодный: красный имѣетъ себѣ дополнительнымъ къ голубо-зеленому, фиолетовый — къ желто-зеленому, желтый — къ синему, оранжевый — къ голубому; одинъ только чистый зеленый не имѣетъ, строго говоря, дополнительнаго, но до некоторой степени роль эту играетъ для него пурпуровый цвѣтъ (таблица II).

Основываясь на спектральныхъ цвѣтахъ, которые, какъ мы видѣли, имѣютъ непосредственное вліяніе на окраску природы, на краскахъ материальныхъ, употребляемыхъ въ живописи, также стремятся найтъ, при помощи различныхъ соединеній, такіе цвѣта и оттѣнки, которые находятся въ спектрѣ. Но, къ сожалѣнію, въ краскахъ

<sup>1)</sup> Этого не получится, конечно, если смѣшивать материальныя краски, а не цвѣта спектра

употребляемых художниками, или таких цѣлѣй, которые были бы тождественны съ цѣлями спектра, такъ какъ цѣль материальной краски сложна и состоитъ изъ индивидуальныхъ составныхъ частей спектра, причемъ каждая такая часть различна по своей яркости. Темъ не менѣе, художникъ живописецъ, изъ материальную, эстетическимъ мѣромъ своего духа, постигаетъ материальными красками приблизительно такого же впечатлѣнія, какое производятъ солнечные лучи въ природѣ, хотя сила и яркость красокъ въ природѣ всегда превосходятъ живопись.

### О КРАСКАХЪ ВООБЩЕ.

Для изображенія на холстѣ или бумагѣ окружающей насъ природы со всѣми ея красками и дивной силой солнечнаго освѣщенія употребляютъ специально приготовленные для этой цѣли краски.

Краски въ томъ видѣ, въ какомъ ими пользуются художники, состоятъ изъ двухъ необходимыхъ элементовъ: изъ собственно краски или особа красящаго вещества пигмента и связывающаго вещества, которое даетъ возможность накладывать краску на холстъ или бумагу. Названія свои—масляная, акварельная, эмалевая, покровная и т. д. краски получаютъ отъ названія различнаго связывающаго ихъ вещества. Такъ, напримеръ, если красящее вещество соединено съ масломъ, то краска называется масляной. Оксиды и родъ живописи обуславливаютъ и связывающимъ краску веществомъ, а потому различаютъ живопись масляную, акварельную и т. д.

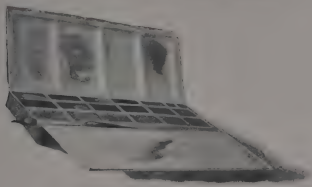


Рис. 6.

Красящее вещество для красокъ либо добывается изъ земли естественнымъ путемъ, либо готовится химически. Къ первымъ относится, такъ называемая *земляная краска*: охра, умбра, сѣнна, земля, а къ вторымъ—краски, вырабатываемыя



химическим путем на фабриках. Земляная краска, по издешней ей изъ земли, подвергается сначала измельчению на особах мельницах. Зѣвѣмъ, ее смѣшиваютъ съ водой и цѣло отстоятся, чтобы частицы ея осѣли. Когда краска осѣдетъ, воду удаляютъ, а крѣску сушатъ. Такимъ образомъ краска получается въ порошокъ, на подобіе муки. Полученная такимъ путемъ краска наливается старою или *пашуратаномъ*. Если же натуральную краску подвергнуть прокаливанію при высокой температурѣ, то получается земляная жженная краска. При процессѣ прокаливанія органически вещества, заключающіеся въ краскѣ, превращаются въ уголь, и сама краска мѣняется свой составъ, а вмѣстѣ съ этимъ мѣняется и самый цвѣтъ краски, который, въ зависи-



Рис. 7. Кожаная сумка для принадлежностей.

мости отъ температуры и продолжительности изжиганія, получается различныя цвѣтки. Вообще же всѣ земляныя краски послѣ прокаливанія получаютъ красно-желтый оттѣнокъ. Земляныя краски раньше другихъ стали употребляться въ живописи, и онѣ являются чрезвычайно прочными. Что же касается искусственныхъ, химическихъ красокъ, то онѣ, въ большинствѣ случаевъ, представляютъ собою окиси различныхъ металловъ—цинка, синеродистаго желѣза, свинца, или добавкою въ минеральную лазурьнаго камня ( *lapis lazuli*), малахита (*Malachite*), лазурита и другихъ. Къ химически приготовляемымъ краскамъ относятся также краски органическія, извлекаемыя изъ растений, напримеръ, индиго (растеніе *indigofera*), крапиволакъ (корень растенія *Rubia tinctoria*) и другія.

Матеріальная краска по своей чистотѣ уступаетъ тѣмъ образцамъ цвѣтовъ спектра, которые даны самой природой, а потому только нѣкоторыя болѣе или менѣе приближаются къ спектральнымъ; такія: киноварь, желтый хромъ, зеленая Вер-

нели и ультрамарина. Все остальные цвета краски, в общем, значительно темнее основных спектральных.

Какие же краски нужно считать основными? Если бы смешение краски давало тот же результат, какой дает смешение спектральных цветов, и если бы краски по числу соответствовали спектру, то установить основные цвета краски было бы не трудно. Но смешивая разных и тех же цветов спектра и материальных красок, иногда совершенно невозможны результаты. Взяв хотя бы такие два цвета, как синий и желтый, которые в спектре при смешении образуют белый цвет, а в красках — зеленый. Кроме того, смесь двух красок всегда темнее по силе тона, чем каждая из них в отдельности. Поэтому среди художников принято считать основными иные цвета, чем в физике, а именно: синю краску и желтую, как было благодарные для составления многих других красок и оттенков. На практике, однако, художники пользуются, в большинстве случаев, не тремя цветами, а не 7-ю спектральными, а цветами, девятию из них и больше, которые берут за основные, и из них уже составляют необходимые оттенки.

Таблица I изображает цвета наиболее употребительных красок. Приводим также их названия:

#### Списокъ красокъ.

1. Лимонная желтая (Jaune citron);
2. Хромъ желтый (Jaune de chrome);
3. Хромъ желтый темный (Jaune de chrome foncé);
4. Индийская желтая (Jaune indien);
5. Кадмий желтый оранжевый (Jaune de cadmium orange);
6. Киноварь (Vermillon);
7. Карминъ (Carmin);
8. Лакъ пурпуровый (Laque pourpore);
9. Охра желтая (Ocre jaune);
10. Сienne натуральная (Terre de sienne naturelle);
11. Сienne жженная (Terre de sienne brûlée);
12. Умбра натуральная (Terre d'ombre naturelle);
13. Умбра жженная (Terre d'ombre brûlée);
14. Сепия (Sépie);
15. Слоновая кость черная (Noir d'ivoire);
16. Индиго (Indigo);
17. Зеленая Веронеза (Vert Véronèse);
18. Изумрудная зелень (Vert émeraude);
19. Зеленая земля (Terre vert);
20. Зеленая Гукера № 1 (Vert de Hooker № 1);
21. Ультрамаринъ темный (Bleu d'outremer foncé);
22. Кобальтъ синий (Bleu de cobalt);
23. Смальта (Smalt);
24. Прусская лазурь или синий (Bleu de prusse);
25. Охра красная (Ocre rouge);
26. Цинковая бѣлила (Blanc de zinc).

Таблица 1.

	1		2		3		4		5		6		7		8		9
	10		11		12		13		14		15		16		17		18
	19		20		21		22		23		24		25				





Таблица II. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.

Для первоначальных и для последующих несложных работ акварелью нет необходимости пользоваться приведенным списком красок. Иногда вполне достаточно будет следующего цифровъ:

- |                            |                        |
|----------------------------|------------------------|
| 1. Лимонная желтая;        | 7. Сіенна жженая;      |
| 2. Хромъ желтый;           | 8. Слоновая кость;     |
| 3. Хромъ желтый оранжевый; | 9. Изумрудная зеленая; |
| 4. Киноварь;               | 10. Ультрамаринъ;      |
| 5. Карминъ;                | 11. Прусская лазурь.   |
| 6. Сіенна натуральная;     |                        |

### АКВАРЕЛЬНЫЕ КРАСКИ.

Для выраженія своихъ мыслей въ видѣ сложныхъ композицій или работы съ натуры, гдѣ требуется выразить идею или изобразить видимое въ идеальной красочной гаммѣ, существуютъ различныя вспомогательныя средства, облегчающія эту сложную задачу. Однимъ изъ такихъ средствъ является *живопись акварелью*. Такъ какъ краски, служащія для этой цѣли, растворяются водою, то ихъ называютъ также *водными красками*. Свое названіе акварель получила отъ латинскаго слова *aqua* — вода. Живопись акварелью въ болѣе усовершенствованномъ видѣ стала въ разѣ съ другими способами живописи сравнительно недавно, такъ какъ раньше ею пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ, или употребленіе было очень ограниченное число красокъ. Въ настоящее же время есть художники, которые работаютъ почти исключительно акварелью, достигая въ этой области болышого совершенства, не только въ эскизахъ, но и въ законченныхъ картинахъ, правда, разнѣрами уступающихъ масляной живописи.

Акварельныя краски приготавливаются изъ красящихъ веществъ, въ которыхъ прибавляютъ, въ качествѣ связывающаго элемента, различный клеи, напримеръ, гумми-арабикъ, декстринь, винный клей, съ прибавленіемъ меда или сахара и глицерина.

Акварельныя краски бывають *твердыя*, приготавливаемая на гумми-арабикѣ, въ плиткахъ, которые при употребленіи натираются на тарелочку или особымъ методическимъ палитрахъ, *мелкая* из меду и *жирная*. Мелкія краски, въ видѣ пшени, такъ называемыя медовая, складываются въ фарфоровыя, въ большинствѣ случаевъ, четырехугольныя чашечки. Жирныя краски сохраняются, на подобіе масляныхъ, въ оловянныхъ грубочкахъ, изъ которыхъ краски выдавливаются, по мѣрѣ надобности, на палитру. Лучше другихъ сортовъ мелкая акварель для небольшихъ работъ, для крупныхъ же работъ и, въ особенности, при писаніи этюдовъ съ натуры удобнѣе акварель изъ грубочекъ. Тѣмъ не менѣе, многіе художники находятъ, что краски въ плиткахъ лучше другихъ. Твердая акварель обладаетъ наименьшею яркостью и растворяется иногда съ очень большимъ трудомъ, что и составляетъ ея главную недостатокъ. Лучшими сортами акварельныхъ красокъ считаются тѣ, которая вырабатывается англійскими фабриками Винзора (Winsor & Newton) и французскими Лефранковскими (Lefranc & Co.). Акварель есть живопись прозрачными красками, поэтому бѣлила, какъ и краски кроющая, въ акварели не употребляются; роль бѣ-

лить на акварели покрывать бумагу. Вообще же бумага из акварельной живописи играет большую роль. Акварельная краска ложится на бумагу тонким, тонким слоем, что чередь нею просвечивается бумага. Для того, чтобы получить более густой и сильный тон, необходимо влить больше краски на лист. Тем не менее, бумага, будучи даже густо покрашена краской, отражает белый свет, идущий на нее, что сообщает краске более или менее блесноватый вид.

При высыхании акварельная краска изменяет свой цвет: он становится несколько бледным. Акварелью обыкновенно пишут на шероховатой бумаге. Это имеет оптическое значение. Краска, лежащая на углублениях бумаги, представляет более плотный слой, чем на гладкой поверхности, но на выпуклых местах такой бумаги краска более бледна, вследствие большого просвечивания бумаги; если же смотреть на рисунок с некоторого расстояния, то все сливается в более ярочный тон, чем на гладкой бумаге.

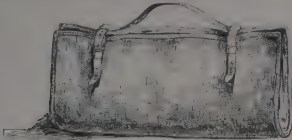


Рис. 8. Сумка для принадлежностей в сложенном виде.

Тем не менее, прозрачность акварели даже на самой лучшей бумаге дает большую привлекательность к цветам краски, сообщая им более или менее блесноватый оттенок. Для устранения этого недостатка, преимущественно для портретов, подмешивают к акварельным краскам прибавляют непрозрачную белую краску, но пользоваться ею на работах акварелью нужно очень осторожно и умеренно, хотя есть художники, которые работают совершенно непрозрачными белыми красками, прибавляя белый ко всем краскам. Акварельная живопись с прибавкою белой называется *душной*. Так как акварельные краски прозрачны, то на подборе бумаги должно быть обращено особенное внимание; если бумага изменить свой цвет, то это, несомненно, отразится на работе. Некоторые сорта бумаги, в особенности теплые, под действием солнечных лучей желтеют. Если желают избежать, что этого не произойдет, то выставляют бумагу на несколько дней на солнце. При наличии хорошей бумаги и красок акварельная картина, наклеенная на картон и защищенная стеклом, при отсутствии сырости, сохраняется сотни лет.

## МАТЕРИАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Какъ мы уже упоминали, для живописи чистой акварелью чрезвычайно важно качество бумаги. Для чистой акварели употребляется преимущественно совершенно бѣлая бумага, приготовленная изъ лучшихъ материаловъ. Лучшие сорта ее произносятся въ Англіи, но есть хорошие сорта также во Фрингіи и Голландіи. Англійская, такъ называемая Ватманская, бумага бываетъ трехъ сортовъ различной шероховатости. Чтобы отличить настоящую англійскую бумагу отъ фальсификаціи, нужно посмотреть ее противъ свѣта. На настоящей англійской бумагѣ видѣтся настоящая надпись Whatman. Ватманская бумага совершенно бѣлая и не сильно вытѣняется изъ себя краску. Изъ англійскихъ бумагъ можно рекомендовать еще бумагу Кресвика и Каттермолла. Существовавшая также довольно хороший сортъ французской бумаги болѣе гладкой подѣ называется «а la botte» и итальянская papier de Rome, употребляемая для большихъ архитектурныхъ акварелей. Все эти сорта бумагъ, какъ довольно дорогіе, можно приобрести тогда, когда вы уже усвоите работу акварельными красками и прочтете всѣ предварительныя уроженія, для которыхъ можно пользоваться и дешевыми уже намъ «домашними партонами» или же дешевыми сортами акварельной бумаги. Бумага въ такомъ видѣ, какъ мы ее получаемъ изъ магазина, не совсемъ удобна для работы, такъ какъ она, будучи смочена краской, коробится и становится волнистой даже послѣ того, какъ краска высохнетъ. Поэтому бумагу наклеиваютъ сначала на гладкую доску или картонъ, а затѣмъ уже приступаютъ къ работѣ.

Налепленные бумаги предлагаются слѣдующимъ образомъ.

Берутъ размѣры бумаги, нѣсколько большій желаемого размѣра рисунка, и загибаютъ края бумаги, приблизительно на полтора-два сантиметра, со всѣхъ четырехъ сторонъ; при этомъ загнать изъ необходимо въ ту сторону, на которой желаютъ работать. Затѣмъ всю бумагу смачиваютъ мокрой губкой, за исключеніемъ загнутыхъ краевъ, которые съ обратной стороны намазываютъ гумми-арабикомъ, при помощи кисточки, или пражмальнымъ клеестеромъ. Потомъ бумагу кладутъ на доску или картонъ, отгибаютъ обратно намазанные клеємъ края ея и протирають изъ тряпочкой, слегка выглаживая бумагу по всѣмъ сторонамъ. Наклеенную такимъ образомъ бумагу оставляютъ сохнуть до тѣхъ поръ, пока она совершенно не выровняется. Первые опыты наклейки бывають неудачны, въ особенности, если не одинаково толстыми и ровными слоями намазать отогнутые края, но при вторичномъ наклеиваніи вы сами увидите, изъ чего заключается недостатокъ перваго опыта, и достигнете лучшаго результата.

Для работъ съ натуры видѣтся въ продажѣ готовые, со специально наклеенной бумагой, блоки различнаго формата, заключающіе въ себѣ нѣсколько десятковъ листовъ бумаги. Когда работа готова, то верхній листокъ снимается ножикомъ, открывая чистый листъ для новой работы.

Достоинство кистей для работы акварелью тоже очень важно. Кисти, приготовленная не изъ тѣхъ и изъ худого матеріала, не можетъ отбывать своему назначенію. Хорошія кисти значительно дороже кистей, употребляемыхъ въ живописи масляными красками. Лучшій сортъ кистей для акварели производится изъ куницы или соболя, а болѣе крупныя кисти приготовляются изъ перелобкашей шерсти. Кисти

устанавливаются въ стволы стѣнныхъ перемычекъ или же въ металлическія трубочки, которыя, въ свою очередь, устанавливаются въ деревянные пазы. Иногда къ пазамъ прибиваются кисти съ обоихъ концовъ, причемъ на одномъ концѣ большій размеръ, а на другомъ меншій. Что касается формы кистей, то онѣ бываютъ различныя: круглыя, плоскія, короткія и длинныя. Лучшими кистями нужно признавать круглыя и не особенно длинныя, такъ какъ онѣ больше вытѣсываютъ краски, что особенно важно, когда нужно покрыть сразу однимъ тономъ большую поверхность.



Рис. 9.



Для работы акварелью необходимо иметь в своем распоряжении, по крайней мере, три кисти различных размеров. Лучше и удобнее, из особенности при работе на воздухе, иметь кисти двух размеров на одной палочке. Такие кисти различаются одна от другой обыкновенно на два номера: если например, на одном конце № 12, то на другом — меньший размер № 10. Для легкой работы удобнее №№ 16 и 14 (рис. 2). Это довольно крупные кисти, удобные для покрытия больших площадей одной краской. Можно проводить ими и тонкие линии, так как концы большой кисти, пропитанной краской, делается очень острыми. Тем не менее, полезно иметь тончайшие крупные кисти, одну или две, № 0 (рис. 3) и № 2 (рис. 4). Ими удобнее пользоваться в тех случаях, когда требуется покрыть краской узкую полосу, или, как увидим дальше, для изображения веток дерева и т. п.

Для окрашивания одним тоном больших площадей, напр., неба и пейзажей, употребляют особые плоские широкие кисти (рис. 5).

Помощниками для красок служат металлические эмалированные ящики продолговатой формы, очень удобные для переноски, что очень важно при работе с натурой (рис. 6). Ящики имеют две или три крышки, а внутри перегородки на жестких в форме прямоугольников, образующих формочки с красками. Кроме того, внутри ящика имеется узкое и длинное отделение для кистей. Для того, чтобы ящики удобно было держать во время работы, снизу к ним приделаны два кольца, которыми навешивают на большой палец левой руки. Палитру для смешения красок замешивают крышки ящика, к которым сделаны выемки для того, чтобы один тон разведенной краски не смешивался с другим.

В ящики можно положить столько краски, сколько в нем отделений, но, если вы желаете иметь большой набор красок, то можно в каждое отделение положить не по одной палочке, а по половинке. Кроме того, необходимо иметь особую банку для воды, лучше специальную фляжку, которую носить на ремне через плечо. При работе жидкими красками из трубочки очень удобны эмалированные палитры с углублением по внешнему ее краю, в котором краска в достаточном количестве размешивается в трубочке. На край палитры навешивается защелка для воды. Доску с бумагой или блок при работе с натурой на воздухе либо держать рукой, либо класть на колени; в последнем случае нужно иметь складной железный или деревянный стул. Для художественных экскурсий на лоне природы полезно иметь деревянный ящик или кожаную сумку, в которой помещаются все принадлежности акварельной живописи (рис. 7 и 8). Кроме всего перечисленного, у каждого всегда должна находиться и чистая полотняная тряпочка для вытирания ненужных красок на палитре. Вообще, лучше заняться хорошими и удобными принадлежностями, так как при работе неудобства плохо действуют на настроение, что несомненно отражается и на качествах рисунка.

Для желающих приобрести описание специального мольберта-стола (рис. 9), в котором все предусмотрено в смысле удобства. Устройство его особенно видно на прилагаемом рисунке, так что он легко может быть сделан любым столом. Такой мольберт делается из длинными и тонкими досками, с которыми обыкновенно сталкивается работающий, прибегая ко всевозможным ухищрениям, чтобы прочно уста-

новую доску с бумагой и придать ей соответствующий наклон. В данном случае на мольберте доска с бумагой. В совершенно легко принимается любой наклон и укреплается желаемым положением при помощи зажима с винтами—Е. Рама С выдвигается из неподвижной рамы Д, что дает возможность поднимать доску, если работать стоя, или опускать, когда нужно работать сидя. Высота доски—167/12 вершков. Длина неподвижной рамы—18 вершков. В ящике А с подвижной крышкой помещаются принадлежности. Мольберт может существовать и в другом в готовом виде. Само собою разумеется, что отсутствие такого мольберта однако не должно служить препятствием для работы акварелью. Можно работать акварелью и на простой гладкой доске или на обыкновенном рисовальном столе, рисунок которого дан в П томѣ, и на который непосредственно наклеивается бумага.

### ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНИЯ.

Принципы работы чистой акварелью и отмывки тушью одинъ и тотъ же, различающіеся только въ колоритномъ отношеніи. Следовательно, все что говорилось объ отмывкѣ тушью, относится и къ акварели. Говя не менѣе, необходимо имѣть въ виду,



Рис. 10.



Рис. 11.

что лучшим способом накладывать акварель кистью на бумагу нужно считать постепенный переход от более светлых тонов к темным. При таком способе все покрывают сначала очень слабым, но, в колоритном отношении, ярким тоном, оставляя с большою точностью и осторожностью светлые части (блики) предметов совершенно незакрашенными. Можно, конечно, вызвать блики и иным путем, вымывая в необходимых местах краску кистью, смоченною водою. Вымытые части становятся еще светлее, если, до высыхания, прикрыть их впитывающею бумагою и протереть ее, тогда краска переходит с акварели на пропускную бумагу. Для смывания больших площадей употребляют и губку, которую смачивают водою, и промывают нужные места.

Но такой способ очень кропотлив, и мы рекомендовали бы нашим читателям, по возможности, его избегать, пользуясь им только для достижения подтонов, но никак не для бликов.

Для изображений очень тонких бликов, которые очень затруднительно сделать с помощью кисти, можно пользоваться особой стальной скаблилкой или острым перочинным ножом, которым выскабливается блик в любом месте. Можно также вызвать блик и простым накладыванием белой краски, но тогда живопись будет не чистой акварелью, а потому, если вы желаете иметь работу чистой акварелью, нужно избегать пользоваться скаблилкой.

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.

Для начала работы нарисуйте карандашом, как и вь, овалчик тушью, три прямоугольника, размером  $3 \times 1$  — вертикаль рис. 10, и покройте их одним самым светлым тоном киновари. Дать высохнуть краске, покройте еще раз два других прямоугольника той же краской, оставляя первый прямоугольник в первоначальной окраске. Наконец, третий прямоугольник покройте еще раз. Таким образом, третий прямоугольник должен иметь самый сильный тон, соответствующий естественному тону краски. То же самое проводите с другими: желтым (желтый хром) светлый — рис. 11 и синим — ультрамарин — темный рис. 12. Некоторые краски, как киноварь, будучи разведены водой, оставляют на бумаге мазенки крупицы, более темная, чем остальной тон, вследствие чего не вся поверхность прямоугольника кажется окрашенной равномерно. Чтобы избежать этого, нужно прежде всего тщательно размешивать краску на палитре кистью и все время, пока покрываете площадь, поддерживать смесь, мнявая ее каждый раз, когда набираете вновь краску на кисть.



Рис. 12.

# КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

*А. Г. Новиковъ.*

Орнаментами, какъ известно, называются тѣя изображенія, которыя служатъ для архитектурныхъ украшеній всевозможныхъ частей зданий или применяются въ художественно-промышленныхъ производствахъ. Въ первомъ случаѣ они употребляются для украшенія карнизовъ, колоннъ, капителей, фронтоновъ, свѣтъ, порталовъ и т. д. во второмъ — для приданія болѣе красиваго вида различнымъ предметамъ: посудѣ, матеріямъ, мебели, тканямъ, ковчегамъ, надгробьямъ и пр. Не имѣя самостоятельнаго значенія, орнаменты играютъ большую роль въ сочетаніи съ другими предметами, которымъ они придаютъ красоту и изящество, вызывая такимъ образомъ ихъ художественное достоинство.

Смотря по способу исполненія, орнаменты раздѣляются на плоскіе исполненные въ одной плоскости, рельефные и полурельефные.

Съ художественной точки зрѣнія наибольшаго вниманія заслуживаетъ рельефный орнаментъ, такъ какъ на немъ дифференце производится игра свѣта и тѣней.

Художникъ-орнаменталистъ можетъ составлять очень сложные узоры, пользуясь для своихъ композицій тѣми неисчерпаемыми источниками, какіе ему даетъ геометрія и природа.

Прежде чѣмъ приступить къ систематическому изложенію курса рисованія орнаментовъ, я хочу сказать нѣсколько словъ о значеніи этого отдѣла рисованія для изученія рисунка и дать нѣкоторыя предварительныя указанія.

За послѣднее время многіе, увлекаясь исключительно натуралистическимъ методомъ преподаванія, совсѣмъ изгнали орнаментъ изъ обученія рисованію, находя, что онъ слишкомъ сухъ и скученъ, и что сдѣлать, изучая рисованіе, не прибѣгая къ нему. Разумѣется, стремленіе оживить преподаваніе рисованія заслуживаетъ самаго горячаго одобренія, но, присматриваясь къ результатамъ обученія только натуралистическимъ методомъ, приходится признать, что рисунокъ изучается при немъ недостаточно глубоко, и вообще окончателльные результаты получаются далеко не такіе блестящіе, какъ можно было бы ожидать. Несмотря на то, что преподаваніе ведется болѣе оживленно и разнообразно, грамотности рисунка за послѣднее время не только не повысилась, но, напротивъ, обнаруживается зачаточныя успѣхи. Такимъ образомъ, нужно признать, что отрицательное отношеніе къ рисованію съ тѣмъ ошибочно; его недѣля изгонять изъ обученія, а нужно непременно вести параллельно съ натурой, чтобы научиться строгому рисунку.

Не даромъ всѣ наши извѣстные художники рисовали въ свое время съ тѣнью, и нѣкоторые изъ нихъ, напримѣръ, В. Верещагинъ, доходили въ передачѣ орнамента до высокой степени мастерства.

Изобразить предмет, понимая его форму, цветом, передать сходно и строго сложившимся в отношении орнамента. Здесь, не имея ограниченного приближенного рисунка. На эскизах модели, особенно обрисовывается форма предмета и его линии, и рисующий должен внимательно изучить и точно воспроизвести форму, а не ограничиваться одним внешним видом и приблизительным сходством с моделью. Надо только помнить, по возможности, сходств при рисовании с натуры, стараться как можно больше разнообразить модели, рисовать их не только в прямом, но и в возможных (лучших) положениях. Само собой разумеется, что последовательность перехода от менее трудных моделей к более сложным также имеет большое значение.

Приступая к рисованию орнамента, следует прежде всего определить величину рисунка, место его на бумаге, чтобы он расположился на листе симметрично, и только уже приступать к рисованию. Главное, внимательно обращать на передачу общих форм орнамента с их собственными и характерными линиями и линиями, которые являются частью передачу, т.е. к полной законченности.

Рисовать орнаменты следует не только при естественном освещении, но и при искусственном, при помощи которого можно красиво осветить модель и особенно отчетливо подчеркнуть ее формы и линии. Орнаменты нужно рисовать не только простыми свинцовым карандашом, но и пастелью, а также живо-

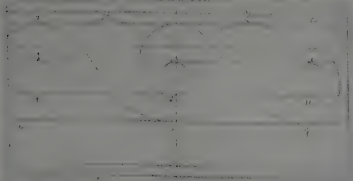


Рис. 1.

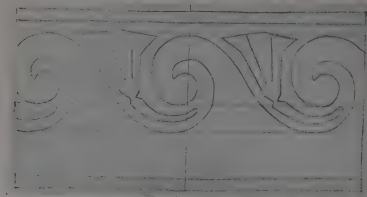


Рис. 2.

мится также и съ сангвиномъ. Прежде, чѣмъ начать примѣнять итальянскій карандашъ, надо набросать контуры простымъ карандашомъ или, еще лучше, уголемъ; вырисовывать же контуры и прокладывать линии уже итальянскимъ карандашомъ. Съ итальянскимъ карандашомъ слѣдуетъ работать осторожно, такъ какъ онъ трудно стирается. Сангиномъ, рѣдкія линии можно смягчать при помощи растиранія пальцемъ. Самый употребительный итальянскій карандашъ № 1, болѣе твердый, и № 2, болѣе мягкій, употребляющіеся для тушевки самыхъ темныхъ мѣстъ. Сангиномъ называется особый маслянистый карандашъ. Онъ еще хуже поддается стиранию съ бумаги, а потому имъ рисовать надо начинать только тогда, когда начнете немного владѣть рисункомъ.

Сангвина имѣется въ продажѣ двухъ сортовъ: одинъ имѣетъ коричневый оттѣнокъ, другой — красный. Въ послѣднее время появились синеватый, закрашенный въ дерево, наподобіе карандаша, что представляетъ значительную удобство при работѣ имъ. Техника рисованія сангиномъ ничѣмъ не отличается отъ техники рисованія карандашомъ. Красивые оттѣнки получаются при растираніи сангина пальцемъ или резинкой. Такимъ образомъ, при рисованіи сангиномъ резинкой приходится пользоваться, главнымъ образомъ, какъ растушувкой. Навыкъ въ этомъ отношеніи приобретается, какъ и вообще, упражненіемъ. Въ общемъ, это весьма благодарный и податливый матеріалъ, позволяющій достигать значительныхъ эффектовъ.

Бумажу слѣдуетъ разнообразить въ цвѣтахъ, т.е. пользоваться не только обыкновенной бѣлой александрийскою, но и такъ называемою французскою бумагой, которая бываетъ различныхъ цвѣтовъ: сѣрая, коричневая, желтая и пр.

При рисовании на двойной бумаге надо въ особенности избѣгать излишней черноты въ тушѣ и свѣтлѣ. Для получения свѣтлѣ и блѣднѣе можно пользоваться мѣломъ, который теперь тоже продается выдѣленнымъ въ деревѣ, въ видѣ карандаша.

Что касается размѣра рисунковъ, то ихъ рекомендуется дѣлать приблизительно такое крупнѣе приведеннаго въ нашемъ изданіи образчикъ.

У людей живущихъ въ деревнѣ, можетъ возникнуть вопросъ, гдѣ достать синюю краску, дѣло, однако, не такъ ужъ трудно, какъ кажется. Почти въ каждомъ губернскомъ городѣ можно найти магазинъ съ разными украшениями. Можно также выписывать синюю краску художественнаго магазина Ю. Бромманнъ (Москва, Петлиновъ проездъ, домъ Третьякова) или изъ формозонной мастерской Инженерской Академіи Художествъ (Петроградъ, Вас. Островъ, Николаевская наб.), а также изъ Центрального училища барона Штиглица (Алексинск. пер., соб. домъ). Наконецъ, издательское т-во «Белое», съ своей стороны, пришло въ этомъ отношеніи на помощь своимъ подписчикамъ и организовало службу, гдѣ также можно найти модели для рисованія.

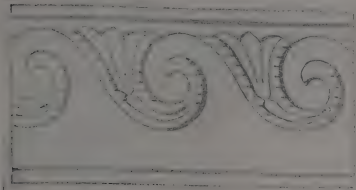


Рис. 3



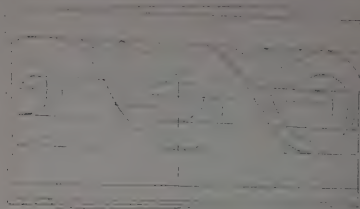


Рис. 1

#### РИСУНКИ 1, 2, 3, 4 и 5. ПЛОСКИЙ ОРНАМЕНТЪ, СЛУЖАЩІЙ УКРАШЕНІЕМЪ ВЪ АРХИТЕКТУРѢ.

Определите отношеніе высоты къ ширинѣ и положеніе крайнихъ точекъ завитковъ *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, потомъ определите границы внутреннихъ частей этихъ завитковъ между буквами *f*, *d*, *b*, *a*, *d*, *e*.

Обратите вниманіе на то, что упомянутые завитки находятся между двумя горизонтальными параллельными линіями. Определите, гдѣ по отношенію середины орнамента находится средній завитокъ. Затѣмъ набросайте общую форму, слѣдя за размерами и формой промежутковъ между линіями, определите точки *p* и *z*, намѣтите украшенія, находящіяся между завитками.

Рисунокъ 2-й изображаетъ тотъ же орнаментъ, но вырисованный болѣе подробно.

Рисунокъ 3-й. Вырисовываете окончательно форму орнамента: намѣчаете толщину его и тѣ подробности, которыя на къ нему добавите, стираете вспомогательныя линіи и, наконецъ, прокладываете главныя тѣни.

Рисунокъ 4-й изображаетъ орнаментъ въ сокращеніи сбоку. Въ этомъ случаѣ, какъ и въ предыдущемъ, находите сначала отношеніе между крайними точками; затѣмъ определите положеніе орнамента по отношенію къ плоскости горизонта.

Параллельная линия, между которыми находится дивитки, станут теперь, сходившимися, промежуток же между дивитками будет уменьшаться по мере удаления от рисующего.

Имея это в виду, намечаете сначала крупные части орнамента, начиная с ближайших и постепенно переходя к более удаленным от себя.

Рисуя, следите за отношением частей орнамента и промежутками между ними. Когда рисунок будет установлен, вырисуйте контуры, и закончите, как показано на рис. 5-м.

### РИСУНКИ 6, 7 и 8.

Первые два рисунка показывают, как надо начинать рисовать плоский орнамент, поставленный в вертикальном положении и сбоку от рисующего. Но обычно можно определить сначала отношение между крайними точками орнамента и положено его по отношению к горизонту. Затем, применив правила перспективы о сокращении линий, рисуете плоскость, на которой расположить орнамент, и намечаете середину орнамента вертикальной линией *ab*. Конечно, эта линия будет неодинаково удалена от краев орнамента и раздвиньте ее на две неравные половины; ближайшая к рисующему половина будет казаться больше.

Рисунок 6-й показывает, как начинать работу. Вы наглядно видите на нем также, как надо применить к данному случаю правило перспективы о сходении параллельных линий. Затем, намечаете более крупные части орнамента, границая все время как форму самих украшений, так и промежутков, находящихся между ними.

Рисунок 7-й изображает орнамент, нарисованный в контуры, с мелкими частями его. Рис. 8-й показывает, до какой оконченности нужно доводить означенный орнамент.

### РИСУНКИ 9, 10 и 11. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕМЪ ЗУБЧИКИ, СЛУЖАЩЕЕ УКРАШЕНИЕМЪ ИОНИЧЕСКАГО ОРДЕРА.

Эта модель служить украшением в сокращении геометрических форм; поэтому рисовать такую модель следует обязательно сбоку, применяя при этом лишь знания по перспективе.

Рисуя данную модель, вы должны все время следить за сокращением плоскостей и линий, за их направлениями и сочетаниями друг с другом, не забывая в то же время форму и размеры промежутков между ними. Конечно, параллельная линия должны сходиться на горизонте.

Рисунок 9-й показывает, как надо начинать рисунок.

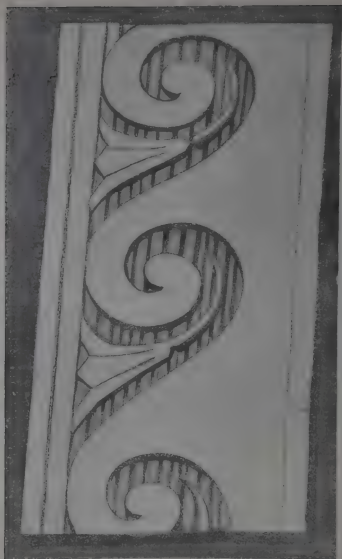


Fig. 5

Если рисунок будет установлен, приступите к более тщательной прорисовке его и начните собственная и плавящая глина, как показано на рисунке 10.

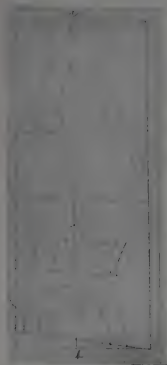


Рис. 6.

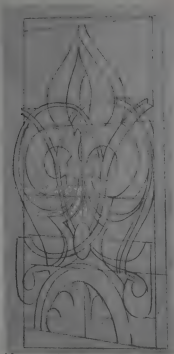


Рис. 7.

Если окажется, что рисунок нарисован верно, то приступите к окончательной прорисовке его и доведите его до такой законченности, как показывается рис. 11.

Полутона на таких моделях не следует рисовать.

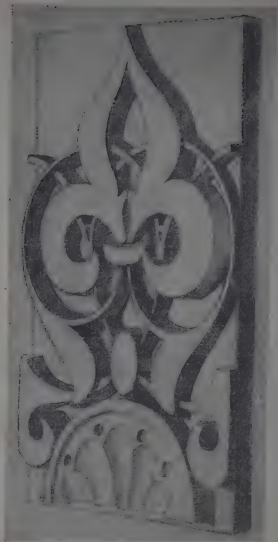


FIG. 8.

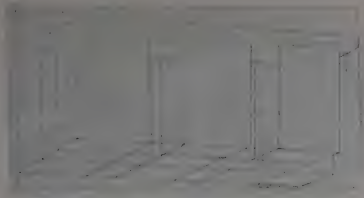


Рис. 9



Рис. 10



Fig. 11

## РИСУНКИ 12 и 13. ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ. ЧАНИКА СЪ ШАРОМЪ.

Контуры рисунка очень просты: они состоятъ изъ трехъ окружностей отноше-  
ние между которыми вы должны определить на глазъ. Дать имъ наибольшую форму глав-  
ныхъ линий и приступаете къ передѣлкѣ, начиная туловищу съ самой темной тѣни  
и постепенно переходя къ более свѣтлымъ полутонамъ и рефлексамъ. Такъ какъ вы  
рисовали уже круглую геометрическую тѣлу, то затруднений испытывать не можете.

Подобная модель служитъ доказательствомъ полной законченности, стремится пере-  
дать характеръ материала и рельефность орнамента. Рис. 12 и показывается, какъ  
начинать рисование, рис. 13 изображаетъ орнаментъ въ законченномъ видѣ.

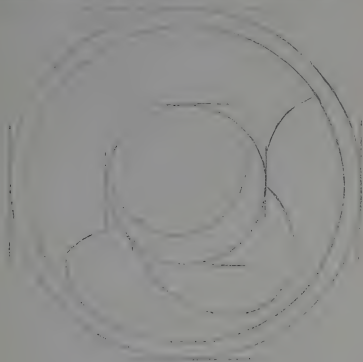


Рис. 12





FIG. 11

### РИСУНКИ 14, 15, 16 и 17. РОСЕТКА, УПОТРЕБЛЯЮЩАЯСЯ, КАКЪ АРХИТЕКТУРНОЕ УКРАШЕНИЕ.

Нарисуйте две окружности одну внутри другой, сообразив ихъ величину съ масштабомъ. Вторую окружность раздѣлите на пять равныхъ частей, начиная вѣдомое отъ точки а.

Определите также величину меньшей внутренней окружности, нарисуйте ее и наметьте величину угловъ. Нарисуйте, такъ же, форму отбѣсныхъ лепестковъ, розетки и наметьте главную шпиль, нарисуйте ихъ одновременно съ контуромъ и доведите до законченности рисунокъ 16-го или 17-го.

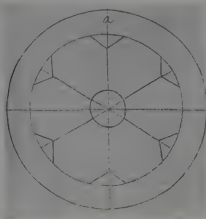


Рис. 14

### РИСУНКИ 18 и 19. ОРНАМЕНТЪ, ЗАИМСТВОВАННЫ ИЗЪ РАСТИТЕЛЬНОГО ЦАРСТВА ОБЩАЯ ЕГО ФОРМА— ПЯТИЛИСТНИКЪ.

Определите отношение между крайними точками орнамента и нарисуйте форму пятилистной; определите ширину верхнего листа и подожгите средние и нижние листья по отношению верхнихъ и среднихъ. Проведите вертикальную линію черезъ верхнихъ орнамента наметьте величину стебля. Набравъ общую форму орнамента,

сравнивайте все время его крайнія точки, величину листьевъ и промежутки между ними. Когда контуръ будетъ готовъ, прорисуйте главныя тѣни и доведите рисунокъ до такой законченности какъ показано на рисунокѣ 19-мъ.

**РИСУНКИ 20, 21 и 22.  
РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТЪ—ВОДЯНАЯ ЛИЛІЯ.  
НАРИСОВАННАЯ СЪОКУ.**

Опредѣливъ отношеніе ширины и высоты, нарисуйте окружность въ сокращеніи; затѣмъ опредѣлите величину внутренняго цвѣтка, ширину и толщину лепестковъ (рис. 20).



Рис. 19.

Послѣ этого набросайте въ общихъ чертахъ рисунокъ, какъ показываетъ рис. 21. Если, сравнивъ этотъ набросокъ съ моделью, вы найдете, что размѣры частей вѣрны, то приступите къ болѣе тщательной вырисовкѣ орнамента.

При этомъ рисуйте одновременно и контуръ и главныя тѣни, постепенно доводя рисунокъ до такой законченности, какъ изображено на рис. 22. Помутонъ здѣсь отсутствуютъ, но вы видите, что и однихъ главныхъ тѣней, если форма ихъ правильно намѣчена, достаточно, чтобы придать рисунку рельефность.



Рис. 20.

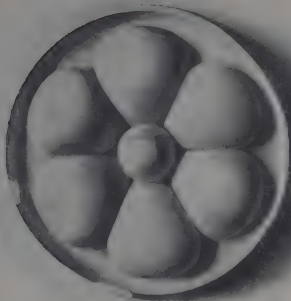


Рис. 17

## РИСУНКИ 23 и 24. ОРНАМЕНТЪ ВЪ ВИДѢ ПЕРЕПЛЕТАЮЩЕЙСЯ ДЕНТЫ.

Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать рисовать. Определите отношеніе между крайними точками *a, b, c, d*, а также отношеніе между большими частями *ef, kl*. Потомъ находите положеніе точекъ *m, n, z, x*. По отношенію къ этимъ точкамъ вы определяете другія точки переплетающейся денты, набрасываете общую форму орнамента и дѣлаете, постепенно переходя отъ общаго къ частностямъ, передавать

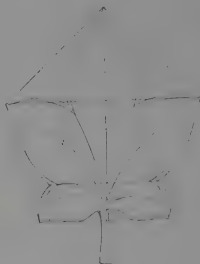


Рис. 18

подробности и тѣ характерныя черты, которыя были вами замѣчены. Слѣдуетъ при этомъ давить, чтобы дѣти были плавныя, красивыя, безъ угловатостей. Наконецъ, приступаете къ передачѣ свѣта и тѣни; свѣтъ не только въ формахъ собственныхъ и надвѣвающихъ тѣней, но также и сравнивая ихъ между собою въ отношеніи ихъ силы. Рис. 24-й изображаетъ орнаментъ въ законченномъ видѣ.



FIG. 19

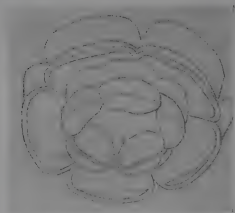


Рис. 21.

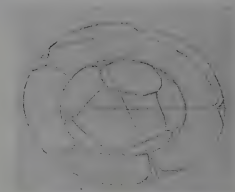


Рис. 20.

РИСУНКИ 25, 26, 27 и 28. ОРНАМЕНТЫ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИ СЛИЗНОВАННЫЙ ЦВѢТОКЪ ЛОТУСА.

Определите отношеніе между крайними точками орнамента; раздѣлите рисунокъ на двѣ части вертикальной линіей ab; определите, какую часть всей ширины орнамента занимаетъ маленькая c и какую часть всей длины занимаетъ, такъ же маленькая и стебель пилки.

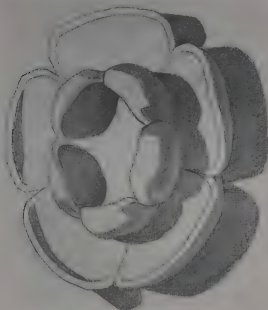


Рис. 22.

Набрасывая общую форму орнамента, сравнивайте ее съ приведенными прямыми линіями (рис. 25); замѣтьте, если имѣть ошибку въ размѣрахъ, постепенно переходите къ передачѣ болѣе точной формы орнамента съ его тѣниами и толщиною, добиваясь одновременно вѣрнаго и тщательнаго рисунка и въ контурахъ и въ тѣняхъ. На нашихъ рисункахъ представлено весь ходъ рисованія.



Обратите внимание на характер орнамента. Общая форма цветка постепенно суживается кверху, тогда как боковые листья расширяются книзу.

Легко надо помнить, что цветок находится внутри чашечки, следовательно, во всяком бы положении он находился орнамент по отношению к чашечке не может быть меньше самого цветка.

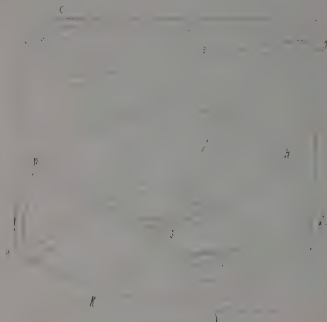


Рис. 21





FIG. 25.



FIG. 26.



FIG. 27.



Рис. 28 (Рисунки слайдов).

## РИСУНКИ 29 и 30. ОРНАМЕНТЪ—ЛИСТЬ КЛЕНА.

Общая форма орнамента представляется собою лигнустоидникъ. Изложите отношение между крайними точками, определите, какую часть всей ширины и высоты занимает лигнустоидникъ, нарисуйте лигнустоидникъ, определите величину и общую форму среднего листа, а затемъ боковыхъ и нижнихъ. Сравните съ горизонтальными и вертикальными линиями крайнія точки листьевъ.

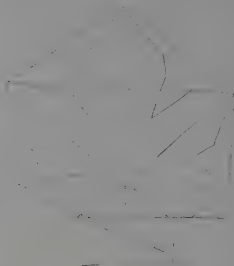


Рис. 29

Нарисуйте въ общихъ чертахъ форму листа, потомъ определите болѣе крупныя дубчики, ихъ мѣсто и величину и, наконецъ, перейдите къ мелкимъ дубчикамъ. Нарисуйте, наметьте тѣни, сначала болѣе темныя, а потомъ постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ, сдѣлавъ все премисла формой и отношеніемъ тѣней.



Fig. 30.

РИСУНКИ 31 и 32. ОРНАМЕНТЫ, ПРИБРАЖАЮЩИЕ СЕБЕЮ ДАВРОВУЮ  
ВЪТКУ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками орнамента, нарисуйте общую форму листьев съ средней вѣткою; заглявъ, отдѣльно замѣчайте группы листьевъ, ихъ величину и общую форму, а также сдѣлайте за промежутками между листьями и нуль крайними точками, сравнивая ихъ съ вертикальными и горизонтальными линиями (рис. 31).

Переимайте характеръ каждаго листа, сравнивая его съ другими, и, когда рисунокъ будетъ тщательно нарисованъ, продолжите собственнымъ и прилагающаго рисунка 32.



Рис. 31.





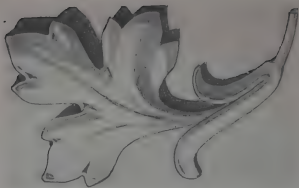


FIG. 30.

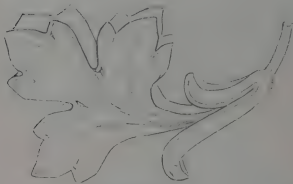


FIG. 31.

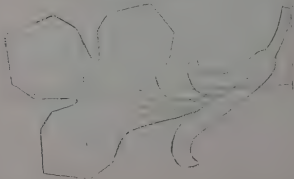


FIG. 32.



Plat. 36.

### РИСУНКИ 33, 34, 35 и 36. ОРНАМЕНТЪ, ПРИБРАЖАЮЩІЙ ЛИСТЪ СЪ ДВИЖЕНІЕМЪ.

Определите отношеніе между крайними точками модели, найдите величину чашечки, изъ которой растетъ листъ, нарисуйте среднюю линию листа и величину отдельныхъ долей. Набросавъ общую форму, старайтесь въ общихъ чертахъ передать движеніе листа, а затѣмъ переходите къ подробностямъ листа, какъ показано на рисункѣ 34-мъ. Одновременно замѣчайте и форму главныхъ главъ. Исправляя рисунокъ, болѣе тщательно продолжите главные главъ, соблюдая ихъ отношенія (рис. 35), и постепенно доведите до законченности рисунокъ 36-го.

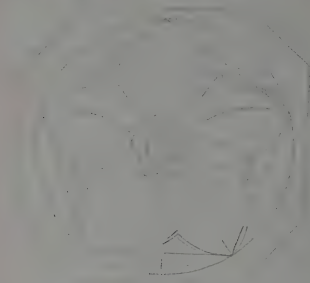


Рис. 37.

### РИСУНКИ 37 и 38. ОРНАМЕНТЪ ПРИБРАЖАЕТЪ РОЗЕТКУ—РАСПУСТИВШІЙСЯ ЦВѢТОКЪ, ЗАКЛЮЧЕННЫЙ ВЪ ОКРУЖНОСТЬ.

Нарисуйте общую форму доски и окружность, въ которую вписанъ пятиугольный цвѣтокъ. Найдите величину среднихъ шарнировъ и определите углубленіе листовъ; затѣмъ набросайте общую форму, слѣдя за размѣрами отдельныхъ частей, и постепенно доведите до законченности рисунокъ 38-го.



FIG. 18

# ФИЛОСОФСКИЕ ЭТЮДЫ.

## Цѣль искусства.

### I.

О цѣли искусства можно спрашивать разными образомъ.

Можно, во-первыхъ, обратиться къ тому или иному отдѣльному художнику и спросить его: «Къ чему тебѣ искусство? Зачѣмъ всю жизнь свою ты изучаешь природу, дѣлаешь рисунки, наброски, этюды, создаешь одну картину, другую, третью, сотую? Какая цѣль руководитъ тобой въ этой работѣ, порой мучительной и тяжелой?»

На такой вопросъ подучилось бы великое множество совершенно различныхъ отвѣтовъ. Каждый художникъ по своему объяснилъ бы ту цѣль, которую онъ преслѣдуетъ своимъ творчествомъ. Одинъ сказалъ бы, что онъ стремится украсить и облагородить человеческую жизнь, внести въ нее элементы вкуса и изящества; другой утверждалъ бы, что его задача — будить добрые чувства въ сердцахъ людей, возбуждать въ нихъ состраданіе къ униженнымъ и оскорбленнымъ, или отвращеніе къ рабству, къ войнѣ и т. п.; третій объявлялъ бы своей цѣлью раскрытіе тайнъ человеческой души и т. д., и т. д. Но большинство отвѣтило бы, кратко, такъ: «Я не знаю конечной цѣли своего искусства, но знаю твердо, что не могу безъ него обойтись. Можетъ быть оно никому не нужно и ничему не служить, но я не могу отъ него отказаться. Я люблю это дѣло, оно является для меня внутренней потребностью, жизненной необходимостью. Оно нужно мнѣ, какъ свѣтъ и воздухъ, я не въ состоянн безъ него дышать и жить».

Конечно, такой отвѣтъ намъ ничего не объяснилъ бы, тѣмъ болѣе, что онъ указываетъ, собственно говоря, не на цѣль, а на причину творчества. Художники говорятъ намъ, что есть какая-то таинственная сила, какая-то могущественная власть, которая подчинила себя ихъ волю, и противиться которой они не въ состоянн. Это и является причиной ихъ искусства, цѣль же его остается попрежнему скрытой отъ насъ.

Можно отправиться въ поиски за этой цѣлью другимъ путемъ. Можно окружить себя книгами по исторіи искусства и постараться узнать, какія цѣли преслѣдовало искусство въ различные историческія эпохи. Мы узнали бы такимъ образомъ, какую цѣль ставило себѣ искусство египетское, искусство греческое, искусство первыхъ вѣковъ христіанства, искусство Возрожденія и т. д. Мы увидѣли бы, что такіе эпохи помнили что цѣль искусства въ томъ, чтобы прославлять ихъ художе-

сменными образами движения божьего и подвигов героев, друга — в том, чтобы делопристривать сцену Сожженного писания и возмущать зрителя чувством благоговения и вбрызгивать в том, чтобы возбуждать к людям доброты и добрым радостям и благим естественной, дорожной жизни, четвертая — в том, чтобы содействовать просвещению и сообщать людям божье глубокое и точное знание предметов внешнего мира и т. д.

Несомненно, что такой метод во многих отношениях оказался бы плодотворным, нежели обращение к отдельным художникам, но, в конце концов, и он не дал бы нам желанных результатов. Перевернув последнюю страницу истории искусства всех времен и народов, мы снова очутились бы перед тем же вопросом, ради которого начали свое исследование, мы снова спрашивали бы: «Какова же единственная истинная цель искусства?» Нам не удовлетворяет тот факт, что каждая эпоха отвечала на этот вопрос по своему. Мы хотим знать, который же из этих противоречивых и несходных ответов заключает в себе истину. Очевидно, что путем исторического анализа невозможно разрешить эту задачу. Искать в истории ответа на вопрос о цели искусства так же бесполезно, как спрашивать ее о цели жизни. На том основании, что один поколений видел смысл своего существования в возмущении подвигах, друга — в подготовке к Царствию Небесному, третья — в накоплении богатств, — мы никак не можем давать общему объяснения о цели жизни, никак не можем решить вопроса, каков же истинный и вечный смысл существования человека. Точно так же обстоит дело и с вопросом о цели искусства.

Бродя по музею, мы с одинаковым восхищением останавливаемся перед произведениями различных исторических эпох, независимо от тех целей, которыми вдохновлялись в свое время эти произведения. Мы, дети скитического и разумычного века, стоим изумленные и ошарашенные перед творениями Кань-Дайка, Джотто, Фиджино Липпи, или перед византийскими фресками, полными чуждого нам религиозного настроения, созданными откровениями непонятного нам духа.

Мы убеждаемся на личном опыте, что нам одинаково дороги и земной, жеманливый Рубенс, и суровый Рембрант, и мистическая мадонна Рафаэля.

И мы говорим себе: «Искусство не принадлежит тем временным целям, которая навязывается ему история. Цель забывающаяся: умирают поколения, которыми эти цели кажутся единственно-важными и священными, но живут художественные произведения, и новые поколения людей находят в них новые очарования».

Нельзя выразить же мы произведений отживших эпох и не предпочитаем им современное искусство, которое, казалось бы, должно лучше всего отвечать запросам нашего духа, точнее выражать все его колебания, порывы и стремления.

Значит, действительно, есть в искусстве какая-то вечная функция и вечный смысл, независимый от тех временных целей, которая ставилась ему различными историческими эпохами. История показывает нам эти многочисленные временные цели, но не открывает скрытого за ними общего смысла, который во все

времена оставался одним и тем же. Если бы не было этого смысла, как же могли бы христиане XV века приходить из восторга перед созданными языческим искусством, какую красоту находили бы мы — скептики и «безбожники» — в готических храмах или в средневековой религиозной живописи?

Между тем оказывается, что эти произведения давно минувших времен, тем не менее нужны нам: мы ими дорожим, любим их собирать и хранить их, строим для них дворцы и музеи, бережем их, как величайшие сокровища. Зачем? Этот вопрос мы и постараемся решить в дальнейшем.

## II.

Итак, зачем людям искусство? Чего они ищут в нем? Обыкновенно отвечают: наслаждения. Цель искусства заключается в том, чтобы доставлять людям удовольствие, которое, в отличие от всех других видов удовольствия, называющих «эстетическим», «этоническим», «близородным» и т. д.

В самом деле, говорят сторонники этого взгляда, искусство не создает материальных, экономических ценностей: произведения искусства относятся к миру высших духовных благ. Но таких благ имеется всего три: просвещение, нравственное совершенствование и утонченное наслаждение. А так как искусство не служит ни просвещению, подобно науке, ни нравственности, подобно морали, то ему только и остается третья из указанных целей — служить утонченному наслаждению, влить жизнь в жизнь, быть красивой и праздничной, доставлять удовольствие и давать усладу человеческому, в том лице добавляющему к себе свой.

Некая отрицать того, что такая задача весьма почетна. Нельзя не согласиться и с тем, что есть множество произведений, которые ни для чего иного, кроме развлечения и удовольствия, не пригодны.

В особенности странно это по отношению к современному искусству: за немногими исключениями, оно с головой ушло в отыскание крайних, гармоничных сочетаний красок и линий, за которыми ничего не скрыто, кроме душевной пустоты и холода. В смысле изыскания оно достигло необычайной высоты, оно превратилось в настоящий праздник для глаз, но какая же это пища для души?

Итак, не будем мы издеваться отбавлять на вопрос о цели искусства. В памяти о великих мучениках искусства, принесших на алтарь его все силы своего духа и даже самую жизнь свою, мы должны протестовать против такого изыскания искусства на ступень какой-то прищипки забавы, на ступень какого-то десерта, подслащающего горечь человеческого существования.

Что-то подталкивает нас при мысли, что произведения Рембранта, Микель-Анджело, Ван-Дейка, Врубеля, Ван-Гога были созданы лишь для наслаждения людей, желающих наслаждаться. Стоило ли Врубелю платить искусству своим здравием, стоило ли Ван-Гогу отдавать свою душу во власть безумия, если их произведения, ради которых принесли они такие тяжкие жертвы, только и годны на то, чтобы

оставлять тогда двоясь противныя ощущенія! Конечно, лучше было бы им разбить свою палитру, переломать свои кисти и поступить въ циркъ на амбула клоуновъ или канитимыхъ плясуновъ!

Изъ произведенийъ великихъ мастеровъ прошлого мы всегда находимъ черты суровости, строгости и даже святости, которая совершенно несовмѣстима съ мыслью объ удовольствіи или наслажденіи. Мы инстинктивно чувствуемъ присутствіе въ нихъ какого-то иного, вышшаго смысла. Но если мы не доверяемъ инстинкту, вспомните все то, что говорилось о сущности эстетическаго переживанія въ первомъ очеркѣ.

Мы подробно разсмотрѣли тамъ черты этого переживанія и нашли, что оно въ большинствѣ случаевъ не имѣетъ ничего общаго съ какимъ бы то ни было удовольствіемъ или наслажденіемъ. Мы не можемъ, слѣдовательно, признать наслажденіе цѣлью искусства, не только повинувшись голосу непосредственнаго чувства, которое возмущается такою мыслью, но и на основаніи тѣхъ теоретическихъ выводовъ, которые мы установили раньше.

### III.

Искусство—не роскошь и существуетъ не для развлечения. Это ясно всякому, кто хоть разъ приближался къ произведеніямъ великихъ мастеровъ, кто хоть однажды перелистывалъ страницы истории искусства. Въ поискахъ болѣе глубокаго смысла искусства было найдено другое объясненіе ему. Искусство, — говоритъ А. Толстой, есть *одно изъ средствъ общенія людей между собою.*

«Искусство есть дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ, что одинъ человѣкъ сознательно, извѣстными вѣншими знаками, передаетъ другимъ испытываемая имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ».

Черезъ произведеніе искусства и воспринимающій его выступаетъ въ извѣстнаго рода общеніе съ художникомъ и со вѣншими, которые одновременно съ нимъ, или прежде или послѣ его восприняли или воспримутъ то же художественное впечатлѣніе.

Отсюда слѣдуетъ, что искусство — дѣятельность чрезвычайно серьезная и важная. Оно нужно, — по выраженію А. Толстого, — «для жизни и для движенія къ благу отѣльнаго человѣка». Подобно тому, какъ путемъ языка люди передаютъ другъ другу свои мысли, такъ искусствомъ они передаютъ другъ другу свои чувства. Благодаря искусству, человѣку дѣлается доступно въ области чувства все то, что пережило до него человечество. Дѣлаются доступны чувства, испытываемыя современниками, чувства, пережитыя другими людьми тысячи лѣтъ тому назадъ, и дѣлается возможной передача своихъ чувствъ другимъ людямъ<sup>\*)</sup>. Безъ языка мы были бы подобны дѣвкамъ, но безъ искусства «люди едва ли бы не были еще болѣе дикими и, главное, разрозненными и враждебными»<sup>\*)</sup>.

\*) А. Толстой. «Что такое искусство».





Леонардо-да-Винчи.

«Джоконда».

Чутьем великого художника Л. Толстой верно угадал всю пошлость взгляда, по которому искусно существуют лишь «для наслаждения» — утонченные души. Он почувствовал в искусстве присутствие иного смысла, но самый этот смысл он угадал неверно.

Мы уже не разъ говорили, что зрители вовсе не переживаютъ тѣхъ чувствъ, которыя переживалъ художникъ, что каждый зритель по своему воспринимаетъ произведение искусства и вкладываетъ въ него особое содержание. Мы видимъ въ „Джокондѣ“ вовсе не то, что видѣлъ въ ней Леонардо-да-Винчи, и чувства, которыя она въ насъ вызываетъ, навѣрное, не имѣютъ ничего общаго съ чувствами самого художника.

Шекспиръ назвалъ своего „Венеціанскаго купца“ *комедію*, и тригическая фигура Шейлаки казалась его современникамъ и самому поэту смѣшной и второсортной ролью. Галерки, вѣроятно, толпѣлась въ свое время надъ страданиями ростовщика-еврея, какъ современная публика толпится надъ ужасами какого-нибудь Николы въ малороссійской пьесѣ. Но прошли годы, прошли сотни лѣтъ, и мы стали воспринимать „Венеціанскаго купца“ совершенно иначе: пьеса переросла понимание своего автора и изъ „комедіи“ превратилась въ потрясающую трагедію, которая вызываетъ у насъ совсѣмъ другія чувства, нежели у Шекспира и у его современниковъ.

Такимъ образомъ, невѣрно утвержденіе Толстого, будто воспринимавшій искусство „заражается“ тѣми же чувствами, какія испытывала сама художникъ. Искусство непригодно для передачи своихъ чувствъ и переживаній другимъ людямъ, ибо, какъ доказываетъ психологія, переживание — *кешотворяемо*. Даже одинъ и тотъ же человѣкъ не можетъ дважды пережить одно и то же чувство во всѣмъ его отбѣикѣ. О разныхъ людяхъ нечего и говорить: чужая душа, чужія чувства для насъ — навсегда и навсегда закрытая область.

Чужое сердце—мѣръ чужой,—  
И вѣтъ къ нему пути!

Этотъ психологическій законъ неповторимости переживаній смутно угадывали очень многими художниками, которые вѣчно скорбѣли именно о невозможности передать свои чувства другимъ, именно о томъ, что „внутренней своей волики ты не передашь земному слуху“, по выраженію Баратынскаго. „Какъ сердцу высказать себя?“ — вопрошаетъ Тютчевъ въ своемъ *Silentium*:

«Какъ сердцу высказать себя?  
Другому какъ понять тебя?  
Пойметъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?  
— Мысль изреченная есть ложь».

О томъ же грустилъ и Лермонтовъ:

«Случится ли тебѣ въ завѣтный мигъ  
Открыть въ душѣ, давно безмолвной,  
Еще неслѣдomy и дѣйствительный родникъ,  
Простыхъ и сладкихъ звуковъ полный,—  
Не вслушивайся въ мигъ, не предавайся имъ,  
Набрось на нихъ покровъ забвенья!  
Стихомъ раздѣреннымъ и словомъ ледянымъ  
Не передашь ты ихъ значенья».

И даже Пушкинь, даже онъ, этотъ могучій царь стихо, ронзалъ на невозмож-  
ность понимонанія и сочувствія и восклицалъ горестно:

«Блаженъ, кто про себя танъ,  
Души высокія созданья...  
Блаженъ кто молча былъ поэтъ!»

Можно ли говорить послѣ этихъ признаній о томъ, что цѣль искусства—слу-  
жить средствомъ общенія между людьми? Нѣтъ, искусство непригодно для такой  
цѣли. И, пожалуй, этому можно лишь радоваться, такъ какъ очень часто художники  
оказываются гораздо ниже своихъ созданій, и зрители вкладываютъ въ нихъ такое  
богатство содержания, о которомъ даже и не подозревали сами творцы.

#### IV.

Но есть еще и иной взглядъ на цѣль искусства. Искусство,—говорятъ пред-  
ставители этого взгляда,—есть способъ познанія сущности міра. Такое воззрѣніе  
вытекаетъ изъ шопенгауэровскаго ученія о мірѣ, какъ о «представленіи», которое въ  
свою очередь, было обусловлено научными открытіями въ области естествознанія.  
Оно сподвигаетъ къ общимъ чертамъ, къ слѣдующему. Міръ, въ которомъ мы живемъ,  
на самомъ дѣлѣ вовсе не таковъ, какимъ онъ намъ представляется. Мы видимъ  
напримѣръ, дугъ, увѣнчанный цвѣтами и отливающийъ подъ лучами солнца десятками  
различныхъ красокъ: зеленыхъ, желтыхъ, голубыхъ, красныхъ и пр. Однако, вся эта  
картина, всѣ эти краски существуютъ въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ намъ пред-  
ставляются, только въ нашемъ сознаніи, только внутри насъ. Въѣ насъ, какъ учить  
физики, въ природѣ нѣтъ ни свѣта, ни цвѣта, а есть лишь опредѣленная колебанія  
особой матеріи «емірового эфира», наполняющаго всю вселенную. Колебанія эти  
могутъ быть болѣе или менѣе быстрыми. Доводя до нашего глаза, колебанія эфира  
вызываютъ въ немъ впечатлѣніе того или иного цвѣта: колебанія въ 295 билліоновъ въ секунду кажутся намъ краснымъ цвѣтомъ, колебанія въ 509 билліоновъ въ секунду представляются намъ желтымъ цвѣтомъ, колебанія въ 763 билліона въ секунду вызываютъ въ насъ ощущеніе, которое мы называемъ фиолетовымъ цвѣтомъ и т. п. Но колебанія въ 800 или 900 билліоновъ въ секунду уже не воспринимаются нашимъ глазомъ, и мы не видимъ таку красноту, которая имъ  
соотвѣтствуетъ, и которая бы видѣли бы, если бы нашъ глазъ былъ болѣе тонкимъ  
инструментомъ. Или возьмемъ другой примѣръ. Мы сидимъ въ концертномъ залѣ,  
зачарованные звуками «Лунной сонаты» Бетховена. Но знаемъ ли, что представляютъ  
собой эти божественные звуки? Это—всего лишь болѣе или менѣе быстрая коле-  
банія воздуха. Когда ихъ менѣе 16 въ секунду или болѣе 30,000, мы ихъ не замѣ-  
чаемъ, но между этими предѣлами наше ухо оказывается способнымъ улавливать и  
превращать ихъ въ звуки. Въѣ насъ не существуетъ музыки: вѣчная тишина царитъ  
въ природѣ, прорываемая беззвучными струями воздушныхъ колебаній. Въѣ насъ не  
существуетъ красокъ: вѣчная мракомъ окутана вселенная и въ этомъ мракѣ про-

носятся струи быстрых колебаний эфира. Наше счастье, что у нас оказались органы для восприятия этих колебаний, иначе, как земляным червем, мир представлялся бы нам непроглядною, молчаливою тьмою.

Уже из этих двух примеров мы видим, что та картина мира, которая нам знакома при посредстве наших органов чувств, очень далека от того, что есть на самом деле. Мы знаем не самих вещей, а лишь наши представления о вещах. Если бы наши органы чувств были совершенные и изощренные, картина мира представлялась бы нам иная, мы узнали бы сотни новых красок, новых звуков, новых ароматов. Если бы у нас было не пять внешних чувств, а, например, десять, мы узнали бы много такого, о чем не имеем сейчас никакого понятия. Наши немногочисленные и ограниченные органы чувств дают нам возможность охватить лишь маленький уголок вселенной, но и этот уголок мы видим не таким, какой он есть на самом деле, а таким, как он нам представляется. Мы живем, таким образом, в мире призраков, созданных нашим сознанием, в мир символов, истинный смысл которых скрыт от нас. «Несъиспытанный мир», — говорит Бодларь, — лишь сокровищница образов и символов». Душа, облекающую в политическую форму, тот же шепот выразить и в своем любимом стихотворении:

«Природа—дивный храм, где ряд живых колонн  
О чем-то шепчется невнятным языком;  
И в темный символ знакомыми очами  
На проходящего глядят со всех сторон» \*).

Что же скрывается за этим темным лесом символов? Какая тайна просвечивает изнутри этого призрачного мира, созданного нашими чувствами?

Мы стоим словно на берегу глубокого озера. Длинные, гибкие стебли растут со дна его и распускаются на поверхности пышными, мерцающими цветами. Мы любимся этими цветами, слушаем шепоты их лепестков, шепелящихся под дуновением нестерпимого ветра, вдыхаем их аромат, но что же там за тем, в темной молчаливой и загадочной глубине? Как туда проникнуть? Нам отказывают: путь туда — искусство.

То, что скрыто от сознания простых смертных, постигается в минуты вдохновения и творческого озарения художниками. «Сам Творец», по выражению П. Е. Рькина, «вдохновляет и вдохновляется избранными, своим невидимым».

Вещи сами сняты этим избранным, им доступны откровения вечно мудрости, непостижимой разума, они разгадывают тайны, которыми полна вселенная, — а через проникновения их приобретаем и мы — зрители, лишённые творческого дара.

\* La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.



Антокольский.

«Мепистофель» (къ стр. 42).

Художник изображает не только видимость предметов, он стремится проникнуть в самую сущность их, раскрыть «душу» вещей, скрытую за видимой оболочкой. Искусство поднимает ту завесу, то «покрывало Майи», которое скрывает от нас единственную сущность мира: в этом — смысл искусства и его цель.

Чтобы достойным образом обнаружить несостоятельность этого взгляда, нам пришлось бы слишком углубиться в область метафизики и психологии. Поэтому мы ограничимся лишь одним выражением, которое прямо вытекает из вышеизложенных предположений.

Очевидно, что изложенный выше взгляд на искусство, как на способ познания мира, основан на убеждении, что художественное произведение обладает строго-определенным, раз навсегда данным содержанием. В самом деле, допустим, что художнику в момент творческого озарения, действительно открывается таинственная сущность видимого мира. Но, спрашивается: каким образом мог бы постигнуть ее и зритель? Для этого нужно, чтобы он во всем подробно знал и то, всеми нюансами воспринимал те чувства и мысли, которые вложил в свое произведение художник; нужно, чтобы зритель почувствовал в произведении именно то, что хотел выразить художник; нужно, словом, чтобы содержание художественного произведения было для всех одинаковым, чтобы у каждого зрителя оно возбуждало одни и те же переживания, и чтобы эти переживания были как раз теми самыми, которые вкладывал художником в минуту творчества. Иначе тайна, открывшаяся художнику, останется непонятой зрителями и попрежнему скрытой от них.

Можем ли мы принять такую точку зрения? Нет, ибо она противоречит всему тому, что нам известно о сущности эстетического переживания и о содержании художественного произведения.

Мы постоянно подчеркивали, что восприятие не есть повторение творческого процесса художника, что зритель вкладывает в произведение не те чувства и мысли, какие вкладывал художником, что в художественном произведении не одно, а много содержания.

А раз так, то ни о каком постижении мира через искусство не может быть и речи...

## V.

Попытаемся объяснить цель искусства, исходя из тех мыслей, которые были развиты в первом очерке о сущности эстетического переживания. Мы говорили там, что художественное творчество и восприятие не то же, что воспринимать произведение искусства, мы сами как бы становимся на время художниками. Разницу между творчеством художника и творчеством зрителя мы усматривали только в исходных пунктах: в первом — собственная душа художника или полученный им от природы впечатлительный; для второго же начальным пунктом служит готовое произведение искусства.

Выходить, такимъ образомъ, что искусство имитируетъ творчество тому, кто самъ по себѣ къ нему неспособенъ.

Черезъ искусство каждый изъ насъ получаетъ возможность пережить радости и муки творчества, которые иначе были бы намъ недоступны. Но сказать такъ — значитъ ничего еще не объяснить, ибо возникаетъ вопросъ: а зачѣмъ человѣчеству нужно переживать эти радости и муки творчества? Быть можетъ, безъ нихъ наша жизнь была бы гораздо спокойнѣе и пріятнѣе? Къ чему намъ волненія, доставляемая искусствомъ, когда у насъ и безъ того достаточно всякихъ волненій и тревогъ? Почему человѣкъ считаетъ эти переживания цѣнными, почему онъ дорожитъ ими и стремится къ нимъ?

Въ первомъ очеркѣ мы обошли эти вопросы стороною. Мы отмѣтили только, что человѣкъ никогда не могъ отказаться отъ творчества, что съ первагоначальныхъ временъ ему *нужно* были творческія переживания. А на вопросъ — *зачѣмъ*, мы отвѣтили: «здѣсь — тайна». Попробуемъ теперь эту тайну если не вполне разгадать, то хоть сколько-нибудь ее осмыслить.

Толстой правъ, утверждая, что безъ искусства человѣкъ пребывалъ бы въ дикомъ дѣбриномъ состояніи. Толстой правъ, подчеркивая, что искусство — не развлеченіе, а условіе человеческой жизни.

Дѣйствительно, человеческое существованіе отличается отъ существованія чисто-животнаго наличиемъ высшихъ нематеріальныхъ интересовъ.

Кругъ потребностей животнаго ограничивается吃饱иемъ и размноженіемъ. Человѣкъ никогда не могъ примириться съ такимъ существованіемъ, и вѣчно пытался найти для него какую-либо высшую цѣль. Чисто-животное существованіе и борьба за кусокъ хлѣба всегда представлялись ему лишь средствомъ для достиженія какихъ-то иныхъ цѣнностей, не являющихся ничемъ общаго съ тѣмъ матеріальнымъ міромъ, въ которомъ мы живемъ и дѣствуемъ.

Мы говоримъ себѣ: не можетъ быть, чтобы жизнь была сама по себѣ для того только, чтобы прожить ее и умереть; она должна же имѣть какой-нибудь иной смыслъ; должно быть нечто высшее, для чего жизнь служила бы только средствомъ. Что же такое это «высшее», которое для человѣка дороже жизни, ради котораго онъ готовъ жертвовать собою? Для иныхъ это — родина, для другихъ — человѣчество, для третьихъ — наука, для четвертыхъ — истина, для пятыхъ — любимая женщина и т. д., и т. д.

Но бывають и такъ, что человѣкъ не находитъ оправданія для своего существованія въ какихъ-либо высшихъ цѣляхъ. Онъ живетъ лишь для того, чтобы прожить жизнь, посланную ему судьбою, не видя въ ней никакого иного смысла, кромѣ физіологическаго роста и угасанія.

Слова и дѣяніе послѣдуютъ обыкновенно въ думѣ такого человѣка. Онъ можетъ сказать о себѣ словами чеховскаго Писанова: «Съ тяжкою головою, съ дѣвственно душой, угнетенный, изнуренный, подломленный, безъ вѣры, безъ любви, *безъ цели*, какъ тѣнь, сдвинувшійся я среди людей и не знаю: *кто я, зачѣмъ живу, чемъ живу?* И мнѣ уже кажется, что любовь — хитрость, ласки приторны, что въ трудѣ нѣтъ смысла, что вѣсны и торжествъ рѣчи пошла и стары. И всюду я знаю съ собою тоску.

чуждую скуку, недовольство, отвращение къ жизни... Но въ самочувствіи человека, не нашедшаго смысла своего существованія. Оно не можетъ быть инымъ, если конечно, по своимъ нравственнымъ и умственнымъ качествамъ, данный субъектъ хоть чѣмъ-нибудь отличается отъ животнаго. Какъ только человекъ дорастаетъ до сознанія, что отвращеніе филологическихъ функций не есть конечный смыслъ его жизни, онъ долженъ найти для нея какую-нибудь новую цѣль, онъ обязанъ отвѣтить на вопросъ: "зачѣмъ живу". И если отвѣта на этотъ вопросъ не находится, то понятно, что тоска, скука и отвращеніе къ жизни неизбежно становятся обычнымъ состояніемъ такого человека.

Но, по совету говоря, многие ли изъ насъ могли бы твердо и безъ колебаній отвѣтить на вопросъ о цѣли своей жизни, многіе ли изъ насъ для цѣли, многіе ли для нѣтъ, зачѣмъ они живутъ? У многіхъ ли изъ людей имѣется такое предположеніе, которое было бы для нихъ *серьезной сдѣлкой*, которое органически сродно бы съ ними такъ, что отнять его у нихъ значило бы лишить ихъ жизни? Итъ, это—удѣлъ избраннаго меньшинства. Лишь ничтожной части смертныхъ дано такое органическое знаніе своего назначенія, лишь немногія единицы изъ тысячъ подчиняютъ свою дѣятельность своему пониманію смысла жизни, отъ котораго ихъ не могутъ оторвать никакія либидиозныя силы. Однимъ словомъ, только для немногочисленныхъ избранниковъ жизни является, дѣйствительно, средствомъ для достиженія какихъ-то высшихъ цѣлей. Мы говоримъ: высшихъ потому, что ради нихъ приносятся въ жертву всѣ остальные жизненные блага.

Вспомните, напр., подвижничество первыхъ христіанъ: какое это удивительное дѣйствіе нечеловѣческой силы, стойкости, духовной мощи, ломающей всѣ преграды, не поддающейся никакимъ страданіямъ! Костры, пытки, травля зѣбрами, медленное поджариваніе на угляхъ, ничто, никакія муки не могли заставить ихъ отказаться отъ того пути, который указывало имъ ихъ пониманіе смысла жизни.

Конечно, большинство изъ насъ не только не могли бы слѣдовать по намѣченному пути съ такимъ мужествомъ, но даже просто указать, куда этотъ путь ведетъ.

Итакъ, все человечество можно раздѣлить на двѣ неравные психологическія группы. Къ первой, малочисленной группѣ относятся люди, жизни которыхъ оцарена свѣтомъ высшей цѣли. Они служатъ ей, какъ жрецы, со страстной любовью, важнымъ умиленьемъ и непоколебимой убоженностью. Это—пророки, религіозные реформаторы, подвижники, народные вожди, великіе художники, скульпторы, писатели и пр. Это—Иеремія, Достоевскій, Лотеръ, Марксъ, Бакунинъ, Рембрантъ, Жанна д'Аркъ, Микель-Анджело, Саванарола.

Вторая группа—огромна, какъ океанъ. Это—толпа. Это—тѣ, кто не видитъ своего «призванія» и, дѣйствительно, ни къ чему не призваны. Случай или расчетъ толкаютъ ихъ на тотъ или иной путь, на ту или иную практическую дѣятельность. Но для нихъ день, изъ года въ годъ они трутятся въ мастерскихъ и на фабрикахъ, лезутъ въ конторы и банки, строятъ, торгуютъ и пр., и пр. Шля этой дѣятельности, поглощающей всѣ силы многомилліонной человѣческой массы, добыть необходимыхъ для существованія средства, удовлетворить свои потребности въ пище, въ жилищѣ и



въ одеждѣ. Тутъ еще нѣтъ ничего *специально-человѣческаго*, ибо то же самое и по нѣмъ же мотивамъ дѣлаетъ всякое живое существо, начиная отъ муравья, заповзавшего собирающаго запыль радныхъ дерень, соломинку и крошечку, и кончая тигромъ, бросающимся изъ засады на стадо антилопъ. Разница тутъ только во внѣшнихъ формахъ, *въ техникѣ* добыванія себѣ необходимыхъ средствъ, но по существу, со стороны внутреннего содержанія, нѣтъ никакого принципиальнаго различія между дѣятельностью какого-нибудь просвѣщеннаго банкира и дѣятельностью тигра или муравья; и въ томъ, и въ другомъ случаѣ движущимъ мотивомъ является одинъ и тотъ же жизненный инстинктъ, одна и та же система жизненныхъ интересовъ.

Результатъ такого характера нормальной человѣческой дѣятельности можетъ быть двойной: она ведетъ либо къ тупому мѣщанскому самодовольству, т.-е. къ жизненному чувству удовлетворенія внѣшнимъ житейскимъ благополучіемъ, либо—къ тому постоянному недовольству и отвращенію къ жизни, которое является неизбежнымъ уделомъ натуры чуткихъ и тонко-организованныхъ, натуры, въ которыхъ «человѣческое властвуетъ надъ животнымъ».

Въ практической дѣятельности, въ ожесточенной борьбѣ за рубли или франки, люди этой категоріи не находятъ удовлетворенія. Они чувствуютъ потребность въ иной дѣятельности, направленной къ идеаламъ высшаго порядка, озаренной свѣтомъ высшаго смысла. Но въ томъ-то и заключается весь трагизмъ ихъ положенія, что эта высшая смыслъ жизни остается навсегда отъ нихъ скрытымъ. Наврасно вопрошаютъ они съ тоской и бѣдой: «Зачѣмъ живу? Куда стремлюсь?» Вопросы эти остаются безъ отвѣта, и судьба Иванова становится изъ общаго судьбою, — недаромъ этотъ человѣскій герой носитъ такую универсальную фамилію!

Итакъ, мы приходимъ, повидимому, къ выводу глубоко пессимистическому: «Если ты не рожденъ избранныкомъ, если ты не Мазоветъ, и не Рембрантъ, и не Саванарола, то тебѣ предначинены два жребія: либо быть самодовольной свиньей, т.-е. остаться на ступени животнаго состоянія, либо—страдать отъ пустоты и безсмыслія жизни, вѣчно и жадно искать ея смысла и никогда не находить».

Такъ ли? Къ счастью—не такъ. Къ счастью, у человѣчества есть выходъ изъ этого безнадѣжнаго тупика, и этотъ выходъ даетъ ему *искусство*.

Искусство, сказали мы, замѣняетъ творческую дѣятельность тому, кто самъ по себѣ къ ней не способенъ. Созерцая произведеніе искусства, мы сами становимся на время творцами, мы превращаемся въ Рембрантовъ, Рафаэлей и Врубелей.

Искусство, такимъ образомъ, есть *вторая жизнь среди обыкновеннаго существованія*, фантастическая, призрачная, испаривающаяся лишь на нѣсколько часовъ, но безпримѣрно пылкая и яркая. Жизнь эта протекаетъ въ высшемъ, идеальномъ кругѣ бытія, и въ ней мы находимъ то удовлетвореніе, котораго не даетъ намъ обычное существованіе. Мы уходимъ въ искусство отъ реальной жизни съ ея борьбой, грубостью и матеріальностью, мы поднимаемся надъ уровнемъ животнаго существованія и переносимся въ тотъ *метафизическій міръ*, въ который нѣтъ доступа нѣмымъ путемъ простому смертному.

Безъ искусства мы навсегда были бы заперты въ сферѣ животнаго состоянія, были бы — какъ либріо, по выражению Толстого, были бы просто особой, усовершенствованной породой млекопитающихъ. Лишь искусство превращаетъ животное материнствующее въ Человѣка.

Вотъ, стало быть, цѣль искусство и назначеніе художника: поднимать людей надъ сферой животнаго состоянія, вырывать ихъ изъ условій матеріальной, физической жизни и переносить въ міръ высшихъ, метафизическихъ цѣнностей.

## VI.

Но не таково ли и назначеніе религіи? Давать смыслъ жизни, превращать ее въ средство для достиженія высшихъ цѣнностей, поднимать человѣка надъ уринемъ матеріальнаго бытія и обращать взоръ его къ небу, — не есть ли это скорѣе задача религіи, чѣмъ искусства?

Мы протѣкаемъ, такимъ образомъ, къ необходимости разсмотрѣть оба эти явленія въ связи другъ съ другомъ, сравнить ихъ между собою и поддать каждому по заслугамъ его. Возьмемъ конкретные примѣры.

Словому «жизни» — «жизни» русская интеллигенція пережила періодъ такъ называемыхъ «религіозныхъ исканій». Это было естественнымъ завершеніемъ того духовнаго банкротства, того разочарованія и нравственной усталости, которая охватила общество послѣ 1905 года. Мрачное и тоскливое состояніе духа выразилось преимущественно въ плаксивыхъ жалобахъ и недоумѣнныхъ вопросахъ:

«Отчего мы умираемъ?» спрашивала себя русская интеллигенція, подобно одному чеховскому герою: «Отчего мы въ 36—35 годовъ становимся уже полными банкротами? Отчего отникъ надежды въ чашоткѣ, другой пускаетъ пулю въ лобъ, третій ищетъ забвенія въ водкѣ, картахъ, четвертый, чтобы заглушить страхъ и тоску, единически топчетъ ногами портретъ своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, унакши ризъ, не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищемъ другого? Отчего?»

Отвѣтъ на эти вопросы была въ общихъ чертахъ таковъ: оттого мы пришли въ какой-то моральной тупикъ, что мы попали въ лапы холоднаго скептицизма, что у насъ нѣтъ вѣры, нѣтъ Бога, нѣтъ сердечной свѣтлани. Чтобы жить, надо во что-нибудь вѣрить или быть толстокожимъ, мѣщанникомъ, дуракомъ, животнымъ въ стилѣ западно-европейскаго буржуа. Сдустинясь до этого послѣдняго состоянія русская интеллигенція не могла. Значитъ, ей оставалось только попытаться создать себѣ новую вѣру, найти себѣ новаго Бога, которому можно было бы служить со всѣмъ пыломъ религіозной страсти и въ служеніи атому вновь обрѣсти потерянный смыслъ жизни.

Такъ намѣлись предловутая «религіозная неканія». Было написано множество статей и книгъ, было произнесено множество рѣчей по разнымъ религіозно-филосо-

софскихъ обществъ, но этимъ дѣло и кончилось. Проницательные люди сразу же разгадали, что ни къ какому иному результату религіозная исканія не приведутъ, что дикіе это бездѣльные и глупые, что религія не создается путемъ остроумныхъ статей или глубокомысленныхъ преній. Теперь мы видимъ, насколько эти предсказанія были справедливы: изъ религіозныхъ исканій, дѣйствительно, ничего не вышло.

Иначе, конечно, и быть не могло. Причину такой неизбежной безплодности религіозныхъ исканій превосходно вскрылъ извѣстный психологъ Вильямъ Джеймсъ въ своей замѣчательной книгѣ — «Мнообразіе религіознаго опыта».

Изъ его изслѣдованій выясняется, что върастъ особый рода *talents*, который дается лишь очень немногимъ людямъ. Это — люди совершенно особаго рода, съ особой психикой, съ особымъ складомъ характера, люди «не отъ міра сего» въ полномъ смыслѣ слова.

Джеймсъ изслѣдуетъ религіозная переживанія цѣлаго ряда людей, которыхъ можно считать ярко выраженными религіозными типами. Это — люди, для которыхъ религія является не простой житейской привычкой, а подлинной «сердечной святиней», кладущей отпечатокъ на всю ихъ жизнь и дѣятельность. Изученіе переживаній людей этого типа привело Джеймса къ выводу, что для такихъ истинно-религіозныхъ натуръ всѣ ихъ религіозныя представленія о Богѣ, о душѣ, о безсмертіи и пр. являются способъ не отвлеченными понятіями, не построеніями разсудка, но такими же *realities*, обязательными вещами, какъ предметы видимаго міра. Люди этого типа самымъ реальнымъ образомъ ощущаютъ соприкосновеніе съ Божествомъ, они слышатъ неземные голоса, ихъ постигаютъ видѣнія, они нервно видятъ Бога и бесѣдуютъ съ нимъ заочно, какъ съ добрымъ знакомымъ.

Здѣсь не мѣсто приводить собранный Джеймсомъ фактическій матеріалъ. Желающие могутъ съ нимъ ознакомиться непосредственно. Для нашей цѣли достаточно указать, что лица, о которыхъ говоритъ Джеймсъ, испытываютъ переживанія, совершенно недоступныя большинству людей. Они какъ бы надѣлены особымъ добавочнымъ органомъ религіознаго чувства, органомъ, который у нормальныхъ людей отсутствуетъ. Существа, которыхъ мы съ вами не можемъ даже конкретно представить себѣ, для людей религіознаго типа такъ же достойны и реальны, какъ предметы домашняго обихода. Такое непосредственное ощущеніе Божества и общеніе съ нимъ Джеймсъ называетъ религіознымъ *опытомъ* и считаетъ такой опытъ *fundamental* всякой религіи. Религія можетъ вырасти только изъ мистическаго опыта, — опытъ же этотъ является достояніемъ немногихъ, исключительныхъ натуръ. Вотъ почему никакія теоретическія «исканія» не могутъ дать желимыхъ результатовъ. Религіознымъ человекомъ надо родиться. «Религіозность» говоритъ В. Розинсонъ, — есть стиль человѣка, стиль построенія его души, и она сказывается во всякой мелочи... Религіознаго человѣка я узнаю, когда онъ разсказываетъ, какъ купилъ вещь на базарѣ...»

«Сдѣлаться» религіознымъ такъ же невозможно, какъ сдѣлаться опернымъ пѣвцомъ, если сама природа не позаботилась о томъ, чтобы вдохнуть въ насъ какую-то, одной ей извѣстную искру.

Вотъ причина полнѣйшаго искусства нашихъ «реалистичекихъ исканій».

Вотъ почему реализмъ не можетъ дать выхода изъ того моральнаго туника, о которомъ мы говорили выше. Она не можетъ, подобно искусству, вывести облаченныхъ людей изъ сферы животнаго, физиологическаго существованія и открыть имъ доступъ въ міръ высшихъ цѣнностей.

Для задачи берега нашего искусство, въ томъ его смыслѣ и назначеніе. Черезъ него мы конкретно вступаемъ въ соприкосновеніе съ міромъ метафизическихъ цѣнностей, которая осмысливаютъ наше бытіе и которая черезъ реализмъ доступны лишь ничтожному числу особо-устроенныхъ людей.

Реализмъ для избранныхъ, искусство же—для всѣхъ.

*Владимъ Игнатовъ.*



# ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ.

## ОЧЕРКЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

(Окончаніе).

Мозаики конца IX и X вѣка нѣтъ почтины лишь по дошедшимъ до насъ историческимъ описаніямъ современниковъ. Мы знаемъ, что послѣ побѣды надъ иконоборцами основатель Македонской династіи Визлій I положилъ начало новому расцвѣту религиознаго искусства. Къ этому періоду принадлежать и некоторые мозаики св. Софіи въ Константинополѣ, которыя удалось зарисовать при реставраціи храма въ XIX вѣкѣ. Этого, конечно, слишкомъ недостаточно для того, чтобы мы могли судить, насколько искусство это удалось отъ своихъ первообразовъ.

XI вѣкъ, напротивъ, оставилъ намъ сравнительно значительное число памятниковъ: св. Софія, въ Кіевѣ, монастырь Дифизъ, въ Греціи, близъ Афинъ, храмъ въ Серафѣ, и въ Македоніи, св. Лука въ Фокидѣ, въ Греціи (рис. 37—39). Изъ описаній этихъ памятниковъ, когда ни время, ни разрушительная рука человѣка еще не успѣли, мы усматриваемъ, что измѣненія, внесенныя художниками втораго періода въ полученное ими отъ V и VI вѣковъ наслѣдіе, касаются лишь порядка распредѣленія на стѣнахъ и на сводахъ различныхъ евангельскихъ сценъ, расположенія группъ, атрибутовъ того или иного святого и т. под., при чемъ художники руководствовались исключительно религиозно-догматическими соображеніями, а вовсе не художественными. Что же касается чисто эстетической стороны, то мозаики XI вѣка и XII вѣка мало чѣмъ отличаются отъ произведеній V и VI вѣковъ: та же плотность, тѣ же спокойныя, размыренныя движенія, тѣ же фигуры торжественно-строгаго, тѣ же пречистыя лица, словно бездѣльные.

Но, безъ сомнѣнія, несмотря на тѣсноту стѣнаго стиля, выступаютъ индивидуальныя различія художниковъ; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить съ рис. 39 (Серафѣ) причащеніе апостоловъ, фрагмента рис. 27 (св. Софія въ Кіевѣ: тотъ же сюжетъ).

Нельзя считать намъ образцы мозаикъ XII вѣка въ сицилійскихъ церквяхъ: Палатинская часовня, соборъ въ Монреаль, соборъ въ Кефалѣ. Къ концу XI вѣка относятся тоже первыя мозаики св. Марка въ Венеціи: послѣднія принадлежать уже XIII и XIV вѣкамъ. Мозаики въ Сициліи и Венеціи, быть можетъ, самыя обширныя и богатѣя въ сохранившихся созданіяхъ Византіи: но онѣ значительно уступаютъ греческимъ мозаикамъ XI вѣка по извѣстному исполненію, искренности и глубинѣ вдохновенія.

Интересно отметить, что из XIV вв. ив. под влиянием усложнявшихся тогда в Ассирии Египте реалистических тенденций и вырабатывавшейся новой техники, византийские художники стремились приблизить свой стиль к эстетике реализма и беруться даже за изображение сложных перспективных явлений. Удалили эти, однако, почти всегда оказывались тщетными. Не в этой плоскости лежала ценность византийского искусства, и, конечно, попытки приблизить его к эстетике понятий, вкуса и удовлетворять новым требованиям не могли уваться.

Миниатюра египетского происхождения. Первыми книжными иллюстрациями, как упоминалось уже во втором издании очерков, были рисунки на папирусных свитках, содержащих текст священной

Книги Мертвых. Позднее искусство это в особенности было развито в Александрии при Птоломах; из Александрии оно распространилось и на Запад (Рим), и на Восток (Константинополь).

Уже в Александрии, в этом центре эллинистической культуры, искусство миниатюры подверглось сильному воздействию греческих традиций: от египетского его происхождения не осталось никаких следов: позы, выражение лиц, драпировки, группировка фигур, все — греческого, классического стиля. Здесь, очевидно, влияние пластики и монументальной живописи. К сожалению, мы лишены возможности судить в полной мере о миниатюрах этой первой, до-христианской эпохи, служившей предметом подражания, повторения и источником вдохновения для последующих времен, ибо оригиналы этой эпохи не сохранились, и мы имеем лишь



Рис. 37. Миниатюра свитка из Софий. из Киев

подлинные копии с них. Самая древняя из этих копий относится уже к 345 г. послѣ Р. Хр. Это — календарь, исполненный в Риме. Из других копий с античных оригиналов у нас имеются иллюстрации к известным произведениям греческих и римских поэтов — Гомера, Вергилия; затем — медицинские книги, сочинения мифологического содержания.

Чѣмъ позднее сделана копия, тѣмъ дальше она удалается от античного стиля, тѣмъ грубѣе и несовершеннѣе ее исполнение и въ отношеніи рисунка, и въ отношеніи раскраски.

Конечно, распространение христианства и возникновение обширной христианской литературы должно было вызвать широкое развитие религиозной миниатюры: появлялись иллюстрированные Библии, Евангелия, псалтыри; дались иллюстрации къ сочиненіямъ великихъ отцовъ церкви, богослужебныя книги и т. под.

Развитіе религиозной миниатюры соотвѣтствовали очень, кромѣ чисто эстетическимъ соображеній, мотивы религиозныя: какъ выражался патриархъ Никифоръ, миниатюристы дѣлаютъ то же, что и переписчикъ текста; оба, каждый на своемъ языкѣ, поучаютъ о томъ же. Мысль, очевидно, подобная той, которая руководила христианскими художниками при рисованіи стѣнъ катакомбъ: дать поученіе, а также—символическій образъ христианской истины.

Религиозная миниатюра Византии находилась подъ двойнымъ вліяніемъ: съ одной стороны, моделью для нея служили пропитанныя эллинистическими традиціями константинопольскія произведения Александрийской школы; съ другой, церковныя фрески и мозаики монументальнаго стиля. Иногда вліянія эти смѣшивались, впрочемъ, вышшимъ лишь образомъ, иногда—дѣйствовали отдѣльно.

Разительный примѣръ послѣдняго рода дѣтъ миниатюра, воспроизведенная на нашихъ рис. 40 и 41. Первая, типичный образецъ эллинистическаго стиля, принадлежитъ къ, такъ называемому, Парижскому псалтырю (X вѣка) и изображаетъ Давида, играющаго на арфѣ; образцомъ, очевидно, служилъ какой-нибудь Орфей. Вторая—изображающая императора Никифора Ботаниата и супругу его, императрицу Марію, служила заглавнымъ листомъ къ Поученіямъ св. Іоанна Златоуста. Рукопись эта была преподнесена самому императору (XI вѣкъ). Миниатюристъ въ этомъ случаѣ, конечно, находился подъ вліяніемъ монументальнаго стиля.

Обыкновенно миниатюры вставлялись въ самый текстъ или же навосились на поля; иногда онѣ исполнялись на отдѣльныхъ листахъ, пришиваемыхъ дѣтѣмъ къ тексту. На заглавномъ листѣ иногда изображался портретъ автора въ рамкѣ архитектурнаго характера или составленной изъ гирляндъ, цвѣтотъ, плодовъ, различныхъ животныхъ. Такія же рамки обрамляли часто самыя тексты. Во всѣхъ этихъ орнаментахъ, проявляется все еще жившее вліяніе греко-римскихъ традицій, и легкая архитектура заставокъ и концовокъ повторяетъ еще призрачныя колонки и аркады помпейскихъ фресокъ. Особой роскошью отдѣлки отличаются псалтыри, такъ называемой, царствотрапезной группы, исполненные для императоровъ, придворныхъ, высшихъ священнослужителей. Гораздо болѣе скромный характеръ носятъ группы псалтырей, типичнымъ образцомъ которыхъ является «Алудовскій» псалтырь, нынѣ въ Москвѣ (Алудовская группа).



Рис. 38. Мозаика монастыря Дарфна, близъ Аѳинъ.

## IV.

## Живопись на Западе до конца XII в.

Если трудным представляется определить, где различная волна, которая способствовала образованию и развитию раннего христианского и византийского искусства, то еще больше мы испытываем затруднения при изыскании происхождения того искусства, которое развилось на Западе — во Франции, в Германии, в Англии — после падения Западно-Римской империи вплоть до последней четверти XII в. до конца, так называемого, Римского периода.

Мы не располагаем достаточными фактическими данными: живописных памятников этой эпохи у нас нет, да и в настоящее время, да исключением миниатюр. Однако,

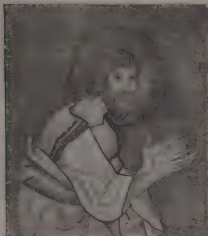


Рис. 39. Мозаика царя в Серафиме.

в это именно время зрело искусство, которое позднее, в XIV, XV в.в. расцвело столь пышным цветом. До того пор, пока господствовала теория, учившая, что искусство средневековья, как варварское, не имело никакой ценности, и что Возрождение явилось лишь возвратом к античности, вопрос о происхождении ранней средневековой живописи и об источниках, питавших художественную жизнь этой эпохи, представлял мало интереса. Теперь, однако, мы стоим, как указывалось уже, на иной точке зрения, и поставленный выше вопрос полон для нас важного значения.

Нет сомнения, что в продолжение всего раннего средневековья, т.е. до конца XII в., византийское искусство не переставало оказывать мощное влияние на искусство Западной Европы, но через Византию продолжал, таким образом, жить и развиваться и античный

искусство. Для художников Западной Европы, пытавшихся в IX, XI в.в. вновь учиться у древних, не было другого пути, кроме Византии, и потому частичная возрождения, которая известна под именем Каролингского и Оттонического, представляются не что иное, как попытки воспринять и переработать чуждые в византийском искусстве принципы.



Через Византию же, а отчасти и непосредственно из Сирии, распространялись в Германию, во Францию, в Англию восточные мотивы, влияние которых сказывается в особенности на орнаментах, как скульптурных, так и живописных.

Но совершенно неразрешимыми при изложении истории наших знаний представляется вопрос о том, какая роль в развитии средневекового искусства принадлежала самим «варварам», обрушившимся на Западную Римскую империю. Ведь не эти франки, бургуны, аллеманы, вестготы, визиготы, лангобарды и саксонцы, будущие французы, германцы, англичане, имели свой художественный вкус, свои эстетические темпераменты; у нихъ были свои мотивы, свой стиль, конечно. Но мы не можемъ объ этомъ судить и принуждены ограничиваться предположениями.

Что художественныя творческія силы этихъ народовъ, во всякомъ случаѣ, были велики, доказываетъ весь дальнейшій ходъ искусства на Западѣ.

Церкви и дворцы эпохи, слѣдовавшей за переселеніемъ народовъ (Карла Великаго, напримѣръ), были обильно украшены живописью и мозаиками; объ этомъ говорить намъ литературные источники, свидетельствующие даже о существованіи картинъ въ строгомъ значеніи этого слова, т.-е. изображеній, написанныхъ на деревянныхъ переносныхъ доскахъ. Но отъ всего этого ничего не осталось, и намъ нужно дойти до конца X в., чтобы встрѣтить первый сохранившійся до нашихъ дней памятникъ монументальной живописи ранняго средневековья: это—фрески церкви св. Георгія на островѣ Рейхенау, одномъ изъ центровъ, такъ называемаго, Оттоновскаго возрожденія. По стилю своему эти фрески мало чѣмъ отличаются отъ современныхъ имъ миниатюръ, т.е. по существу, лишь увеличенныя до громадныхъ размѣровъ миниатюры.

Иной уже характеръ представляютъ фрески церкви св. Савина во Франціи (XI в.), самые древніе изъ сохранившихся до насъ памятники романской стилистической живописи. Фрески эти, къ счастью, сохранились достаточно хорошо, чтобы мы могли судить о стилѣ ихъ, рисункѣ, композиціи, краскахъ. Въ разныхъ областяхъ Франціи были найдены въ послѣднее время еще другія церковныя фрески той же эпохи, но они сохранились гораздо хуже.

На фрескахъ св. Савина все еще отражаются византийскія влияния (рис. 42), преимущественно, въ стилѣ отдельныхъ фигуръ (напримѣръ, Богоматери, на нашемъ рисункѣ), въ техникахъ; но есть и различія: на живописныхъ фрескахъ одежды разнѣ-



Рис. 40. Девушки, играющія на арфѣ (Парижскій псалтырь).

жакется съ такою свободой и естественностью, секретъ которыхъ уже давно былъ потерянъ византийскими художниками: новымъ представляется, напримеръ, и характерное движение Юанна въ воспронзенной пахи фрески; оригиналенъ и монументаленъ, но простъ, чуждымъ византийской торжественной пышности, общій стиль: лишь прекрасныхъ фресокъ, несудящихъихъ, повидимому, моделью для многихъ церковныхъ декораторовъ, работавшихъ въ этой области Франції.

Среди творений нхъ сравнительно лучше сохранились и некоторыя фрески церкви въ Монморильонѣ (XII в.). Тутъ, на ряду съ увеличенными копиями византийскихъ образцовъ, мы сталкиваемся съ первыми проявленіемъ реалистичной лирики. Давая впервые суровый строй далекихъ отъ всего земного божественныхъ образовъ нарушается вторженіемъ какого-то очень человѣческаго чувства: Богородица, держа на колыбельныхъ рукахъ Младенца, чисто материнскимъ движеніемъ обдуваетъ нѣжно Его руку. въ то время, какъ другую руку Она протягиваетъ св. Екатеринѣ. Въ этомъ жестѣ—предвѣстіе новой эпохи.

## О ЧЕРКЪ ПЯТЫЙ.

### ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРЕДЪ ВОЗРОЖДЕНІЕМЪ.

Если мы попытаемся охарактеризовать живопись минувшей эпохи, въ самыхъ общихъ чертахъ, конечно, то мы найдемъ, что она, эта живопись, прежде всего *не имела индивидуальнаго* характера: на всемъ почти пространствѣ Средней Европы, включая и Северную Италію, царствовала почти одна и та же стиль, одинъ и тотъ же вкусъ, одинъ и тотъ же искусство, одно пониманіе его задачъ, одинъ художественный приемъ. Съ самаго начала среднюю эпоху безусловно стали складываться своеобразныя школы и особенности художественнаго творчества различныхъ народовъ, населяющихъ Европу: но сказывались они sporadически, очень неувѣренно и слабо, тогда какъ параллельное всоуду распространеннымъ, усердно культивируемымъ при дворахъ и монастыряхъ, единымъ, основаннымъ на традиціи церковной и политической, религиознымъ стилемъ, регламентированнымъ до малѣйшихъ подробностей. Въ связи съ этимъ находится и *бѣдность* характеръ этого искусства. Не случайно, конечно, что эпоха эта не сохранила намъ почти ни одного имени. Мы можемъ иногда опредѣлить болѣе или менѣе точно, къ какой школѣ принадлежитъ та или другая фреска или миниатюра, но личности художника, за очень рѣдкими исключеніями, мы опредѣлить не въ состояніи, — по тому однородно это искусство, по тому общій стиль его отличилъ себѣ индивидуальность художника. Можно думать, что, какъ то было и въ Египтѣ очеркъ IV, миниатюристы, живописцы не только не стремились быть самими, стоящими, оригинальными, но, напротивъ, считали высшимъ спомъ достиженіемъ совершенное подчиненіе произведенія освященнымъ традиціей канонамъ: все своевольное, личное, отъ индивидуальности исходящее при этомъ тщательно вытравлялось. Ранняя средневѣковая и романская живопись носила, такимъ образомъ, традиціонный, неподвижный характеръ: развивалась она очень медленно, и подлинная

эти составили въ томъ лишь, что одинъ авторитетъ замѣнялся другимъ, одинъ обязательная привила — другимъ, немѣнѣе обязательными, одна традиція — ссылкой на другую.

Къ жившему мѣру, къ природѣ, къ вѣсѣмъ ея многообразіямъ, искусство это выработало очень опредѣленное отношеніе: всё форма трактуется или какъ символъ, или какъ орнаментъ. Уже катакомбнымъ искусствомъ была утеряна эта любовь къ предметности, къ каждому отбѣльному явленію природы, какъ къ таковому, которымъ сидѣло античное искусство. Художники ранняго средневѣковья изображали многообразную жизнь, напримеръ, тогда лишь, когда ему нуженъ извѣстный орнаментъ для заполнения или обрамленія пѣкоторой плоскости, или же когда онъ хотѣлъ выразить символически опредѣленную христіанскую идею. Мысль изобразить жизнь, дерево, животное не орнаментально и не въ видѣ символа, а такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ, была ему совершенно чужда.

Искусство это было въ корнѣхъ религіозное, но религіозность эта была очень своеобразна. Лучшіе образцы, созданные византійскими художниками и ихъ послѣдователями на Западѣ,—грандіозны, величественны, прекрасны особой, строгой, сверхземной красотой, но они—нечеловѣчны; передъ ними вѣбрующіе могли падать на колѣни, трепетно молиться, благоговѣнно преклониться и смириться, но слишкомъ далеки и высоки они были, чтобы внушить къ себѣ болѣе пѣжныя и восторженные любовныя чувства.

Исусъ и Марія—Царь и царица небеснаго царства. Облеченные въ богатые, сверкающія драгоценными камнями одежды, они сидятъ въ величественной позѣ на золотыхъ тронахъ. Вокругъ нихъ расцѣпжались въ строгомъ, заранѣе навсегда опредѣленномъ порядкѣ всѣ обитатели небеснаго царства: ангелы, святые, апостолы, мученики. Мы уже отмѣчали, что въ катакомбахъ никогда почти не попадаются изображенія страданій Христа или казни мучениковъ. Но здѣсь изображенія эти появились, но художники трактовали ихъ такимъ образомъ, что они не могли внушать ни боли, ни ужаса, ни состраданія, ни восторженности, благодарной любви молящемуся, но вносили его мысль въ міръ иной, въ міръ вѣсній и таинственный, гдѣ Христосъ, окруженный этими мучениками, царствуетъ во всей славѣ своей. Все земное, все мучительное, бѣдное, больное не коснулось точно никогда обитателей этого горняго міра.



Рис. 11. Императоръ Никифоръ и императрица Марія (Поученіе Іоанна Дамаска).

Византийский художник, выполнивший мозаику в монастыре Африка, изображающую распятие, не трогался, не поднимался и не мучился, ибо для него — это только символ, который должен раскрыть тайну Христа. Спасителя и Владыки всемогущего.

Анна пошла к тем, кто было раньше христианское, византийское и романское искусство, мы поймем, тогда процесс превращения, который привел к искусству следующего периода. Достаточно, достаточно к сделанной нами характеристикой заменить одни определения противоположными, чтобы понять искусство следующего периода.

Наша сь XIII века, искусство становится *индивидуальным*, и все при этом живет в нем, самостоятельный дух, творческая оригинальность каждого от большого народа. Художественная судьба италийцев, французов, англичан, германцев,



Рис. 42. Фреска в церкви св. Савина (сцена из Апокалипсиса).

отсюда расходятся, и каждому народу пришлось выработать свое, собственное. Конечно, происходили заимствования, конечно, одни продолжали оказывать влияние на других, но заимствованное перерабатывалось, согласно собственным традициям, согласно местным требованиям и вкусам, но, подчиняясь чужеземному влиянию, художники данной страны не теряли и своего лица. Именно поэтому мы отныне будем рассматривать искусство каждой страны отдельно.

Вместо с тем, в искусстве начинают играть роль инди-

видуальность художника; период безличного искусства кончается. Перед нами отныне не анонимы, один на другого почти не похожие, не школы, но самостоятельные художники. В истории живописи появляются имена.

Меняется существенно и отношение к природе: зарождается реализм, возникает стремление к воспроизведению действительности такой, какова она есть. Для действительности теперь уже не рассматривается как символ, и предметы уже больше не трактуются только орнаментально, но все с большей силой проявляется любовь к реальному миру, к людям, к животным, к человеческому телу и к одежде его.

Под влиянием идеологической пропаганды св. Франциска Ассизского и его учеников, возникших маркитанских религиозных потребностей народных масс, глубокому влиянию подвергается религиозное сознание, а из связи с ним — и религиозная живопись. Вместо Христа Пантократора, Владыки всемогущего, является на фресках, на картинах Христос-страждущий, Христос-человек. Небесная Царица, Императрица, становится движущей Святого Ребенка женщиной или молится за людей

Цивил. Она ничего не теряет из своей ясности, из своего величия даже, но выражение ее смягчается ибавными человеческими чувствами. Лики святых и ангелов сливаются добротой и умилительностью. При религиозных образах этой эпохи отнюдь зритель не испытывает того смущенья, что они навеяны небо из мечты. Правильнее было бы сказать, что они осклали земное небеснымъ и освятили земное.

Въ указанный дѣлъ, въ этой краткой общей характеристикѣ, измѣненіи прои-  
ходили очень медленно, вовсе не равномерно и не параллельно. Въ томъ періодѣ,  
который ивъ дѣлъ специально интере-  
суетъ,—въ XIII и XIV вѣкахъ реалисти-  
ческія тенденціи были еще очень слабы;  
онѣ проявлялись временами у отдельныхъ  
художниковъ, какъ мы увидимъ, но не ими  
можно опредѣлять характеръ искусства этой  
эпохи. Расцвѣтъ реализма наступилъ лишь  
позднѣе, въ XV вѣкѣ, въ, такъ называе-  
момъ, кватроченто (по итальянски: т.-е. въ  
1400-хъ годахъ). Зато новое религиозное  
искусство именно въ XIII вѣкѣ создало пре-  
краснѣйшіе свои образы. Начиная уже съ  
XIII вѣка, опредѣляются характерныя черты  
итальянскаго искусства, слѣдующаго от-  
нынѣ по самостоятельному дѣлу. Тогда же  
именно мы впервые сталкиваемся съ лич-  
нымъ началомъ въ живописи.

Къ началу XIII вѣка Италия въ ху-  
дожественномъ отношеніи находилась въ  
полной зависимости отъ Византіи. Стилъ  
византійскихъ мозаистовъ и живописцевъ  
царствовалъ безраздѣльно на всемъ полу-  
островѣ. Мѣстные художники—лишь уче-  
ники грековъ, и лучшіе изъ нихъ стремятся  
только къ возможно болѣе точному воспро-  
изведенію восточныхъ образцовъ. Однако,  
репутация итальянскихъ художниковъ была  
не очень высока, и, когда папа Гонорій III  
хочетъ закончить мозаику церкви св. Павла  
въ Римѣ, онъ принужденъ пригласить, че-  
резъ посредство венеціанскаго дожа, греческихъ художниковъ.

Сильно еще сказывалось византійское вліяніе и на произведеніяхъ первыхъ ве-  
ликихъ итальянскихъ мастеровъ: флорентійца Чимабуза и римлянина Каваллини.



Рис. 43. Мадонна Чимабуза (въ Флорентійской  
галлереи).

Портретом Чимабуэ открывается описание итальянца Вазари: «Жизнь, думают живописцев, скульпторов и архитекторов, появившихся в 1550 г. и следующие до сих пор одним из главных источников при изучении итальянской живописи». Подъ безжизненным потоком страданий, разрушающим и поглотившим неслучайную Италию, не только погибли все памятники, достойные этого имени, но, что еще важнее, исчезли все артысты: тогда, по воле Божией, родился в городе Флоренции в 1240 г., чтобы впервые обогатить искусство живописи. Иованни, названный Чимабуэ, изъ благородной семьи Чимабуэ, очень известной в то время». Этими словами начинал Вазари свое повествование. Изъ картинъ Чимабуэ мы знаем только двѣ: продолжительную, впрочемъ, и некоторыми критиками оспариваемую: обѣ изображаютъ, одна и тотъ же мотивъ: Иеронима съ Младенцемъ сидитъ на тронѣ, окруженный ангелами; фонъ — золотой (рис. 43). Несмотря на общій византийскій характеръ этихъ произведений, смѣлымъ въ нихъ и новая жизнь: на головѣ Младенца не свѣтъ корона, но легкими складками ложится темное покрывало; выраженіе лица — мягкое, лишенное прежняго строгаго величія. Но, въ особенности, хороши фигуры: ихъ позы — невринужденны и свободны; гибкія фигуры ихъ четко выдѣляются на золотомъ фонѣ.



Рис. 43. Св. Иеронимъ. Фреска Каваллини изъ церкви св. Педилли

Однако, не въ этихъ переносимыхъ иконахъ цвѣтнотъ творчества Чимабуэ, но въ гѣхъ фрескахъ, которыми онъ украсилъ церковь въ Ассизи, построенную на мѣстѣ, гдѣ похороненъ былъ св. Францискъ, и ставшую истинной родиной итальянскаго искусства. Къ сожалѣнію, фрески Чимабуэ чрезвычайно пострадали отъ сырости, и краски ихъ почти совершенно выцвѣли.

Лучшее, быть можетъ, изъ этихъ произведений, въ общемъ пропитанныхъ византийскими традиціями. Распятиѣ, гдѣ Чимабуэ достигаетъ впервые громадной силы драматическаго выраженія: въ первый разъ живопись изображала такимъ образомъ, потрясая и умилая зрителей.

Но тутъ же, рядомъ съ фресками Чимабуэ, слива близки покрываютъ образы иного стиля: они принадлежатъ, во всей вѣроятности, кисти римскихъ живописцевъ и самого талантливаго среди нихъ, Каваллини. Еще не очень давно произведенія этого художника и мастера считались совершенно утерянными; однако, при реставраціи церкви св. Педилли въ Римѣ была обнаружена цѣлая серия его фресокъ. Хотяся еще, подобно Чимабуэ, подъ влияніемъ византийскаго стиля, Каваллини уже стремится къ реализму и даже, иногда, къ воспроизведенію пространственной глубины: въ противоположность сухости византийскихъ образовъ, его фигуры сильно и широко написаны; одежды падаютъ свободными складками; движенія довольно есте-

ственні. Искусство его порывалось акцентировать извечное, неизменное: оно здоровое, трезвое и серьезно (рис. 44). Тон же характером выделяются и некоторые из ассизских фресок, приписываемых Каваллини и его римским товарищам — *Торрелли* и др. Но единство этих произведений, хотя и весьма значительное по себе, не тем, главным образом, что они подготовили и сделали возможным великое и вполне свободное и самостоятельное искусство *Джотто*.



Рис. 45. Джотто. Подъём Иуды (деталь фрески).

Осматривая старая ассизские фрески, можно найти, действительно, что наилучшие из них — Подъём Иуды, например — представляют уже иное искусство и могут служить связующим звеном между такими большими, но еще византийствующими мастерами, как Чимабуэ, Каваллини, Торрелли, и живописью Джотто; и, вестяки, когда приходишь затылок к этой же церкви к сохранившимся, принадлежащим безспорно кисти Джотто, ощущения сразу, что перед тобой новый мир. Индивидуальное творчество возможно лишь отчасти объяснить условиями времени, обстоятельствами жизни, влияниями предшественников и современников, но всегда к ним есть элемент неразложимый, ни к чему другому несводимый, для нас необъяснимый и поразжающий нас, как чудо. За последние годы вокруг Джотто ведется среди историков ожесточенная борьба, и некоторые смелые критики оста-

разноцветь принадлежность его кисти. Несколько луврских, посвященных св. Франциску, и, действительно, есть некоторая разница на стыках и в техниках между этими произведениями, и можно думать, что здесь, по крайней мере, речь о создателе, который по традиции приписывается Джотто, написанным только под его именем его учениками и товарищами. Но и того, что остается бесспорным, вполне достаточно, чтобы оправдать его громадную славу и приписываемое ему значение.

Легенда, приписываям Вазари, рассказывает, что Джотто, сын бедного крестьянина, из Флоренции начал свое искусство, копируя рисунки с натуры на плоском камне одну из своих овец, его дядюшку Чимабуэ и пораждая его способностями. Проведенный уже тогда художник, начал его на своем мастерскую. Мы знаем, действительно во всяком случае, что Джотто был учеником Чимабуэ и что он, вместе со всем мастерской этого последнего, участвовал, в росписи базилики церкви, сперва как помощники мастера, позднее — самостоятельно.



Рис. 56. Джотто: «Рождество под Пещерой Господней»

Три больших цикла фресок оставил нам Джотто: первый, посвященный св. Франциску, — в церкви в Ассизи; второй — в небольшой церкви на Арен в Палуэ; третий — в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Подняв художник еще раз вернулся в Ассизи, где исполнил несколько аллегорических фресок (рис. 45, 46, 47, 48 и 49).

Можно заметить, конечно, обобщая эти произведения в хронологическом порядке, развитие творчества великого флорентинца: по развитию это сводится лишь к усилению, углублению и все больше рыхлому прожатию основных черт его творчества, которая,

однако, обобщаясь, уже вполне ясно в первых его созданиях. В сущности, Джотто являл себя во весь свой рост уже в Ассизи. Отсюда поразительная чуждость всей художественной деятельности Джотто, который никогда не уходил в сторону от намеченного пути и ни разу не измывал выработанным им стилю.

Стиль этот, при своей кажущейся простоте и глубоком внутреннем единстве, на деле действительно, очень сложен, ибо Джотто в одно и то же время — декоратор, повествователь и драматург.

Джотто — декоратор: стиль его — декоративный; этого никогда не следует забывать, подводя к его созданиям. В этом смысле Джотто с современными, с его византийскими предшественниками, с мастерами Равенны св. Марка, Давидом... И для него, как и для них, живопись служила украшением храма, фреска — неотъемлемая часть здания и не может разрываться иначе, как в самой тесной связи



вотъ съ этими стѣнами, съ этимъ куполомъ. Отсюда и у Джотто, и у византийцевъ, которые въ этомъ именно отношеніи могутъ разсматриваться какъ его учителя,—та особая манера письма, когда всѣ подробности, всѣ частности приносятся въ жертву общему, когда въ поискахъ общаго впечатлѣнія, единаго пятна, простѣйшей системы линий, могущей быть легко и сразу схваченной, всѣ отдѣльныя фигуры, всѣ предметы трактуются лишь какъ части, элементы единаго образа и, слѣдовательно, всегда болѣе или менѣе орнаментально. Есть, однако, очень существенная разница между твореніями мастеровъ церкви св. Виталія и Джотто: въ то время, какъ византийскіе мастера въ стремленіи своемъ къ монументальности и декоративности, изгнали изъ своихъ образовъ всякую реальную жизнь и принесли къ идеалу застылой неподвижности, создавъ міръ, въ которомъ никогда ничего не происходитъ, Джотто первый нашелъ синтезъ монументально-декоративнаго, повѣствовательнаго и драматическаго стилей. Первый и, быть можетъ,—послѣдній.

Міръ Джотто — міръ реальнымъ; изображаетъ ли онъ событія изъ земной жизни Христа или св. Франциска, онъ показываетъ намъ событія, факты; и показываетъ какъ разъ съ такимъ количествомъ подробностей, съ такими реалистическими частностями, что событіе вполне понимаешь, что изображенный фактъ признаешь, не нуждаясь ни въ какихъ комментаріяхъ. Но этого мало! Въ противоположность многимъ изъ его поддѣльщикамъ послѣдователямъ, впаавшимъ въ мелочную анекдотичность, перегружавшихъ картины мелкими историческими и бытовыми подробностями, Джотто не только повѣствуетъ о событіи, но чарами своего гения вызываетъ его передъ нашими глазами съ такой силой выраженія, что фрески его и теперь еще, пострадавъ уже отъ времени, проникающими ихъ патетизмомъ умиляютъ, волнуютъ и глубоко потрясаютъ (напр., рис. 47).

Достигаетъ этого художникъ, въ сущности, очень скромными средствами, сохраняя всегда сдержанность, благородную строгость. Тотъ синтетическій стиль, о которомъ сказано выше, Джотто, конечно, осуществлялъ безсознательно: онъ ощущалъ почти всегда безошибочно ту грань въ реализмъ, тотъ предѣлъ въ правдо, которые нельзя было перейти, не рискуя нарушить монументальный, декоративный характеръ своихъ фресокъ.

При детальномъ разсмотрѣніи джоттовскихъ фресокъ, не трудно замѣтить, что онъ не былъ реалистомъ. Какъ въ отношеніи красокъ, такъ и въ отношеніи рисунка



Рис. 47. Джотто. «Смерть Фринциска Ассизскаго».

онъ болѣе частью жертвовалъ правдивостію изображенія отдѣльных фигуръ, предметовъ, скалъ, деревьевъ и пр. требованіемъ единства и декоративности цѣлаго; но что онъ могъ быть реалистомъ и умѣлъ схватывать дѣйствительность, показывая ясно и въ некоторыхъ поразительно правдивыхъ и даже грубо реальныхъ частностяхъ: онъ себѣ ихъ позволялъ, когда онѣ не грозили нарушить цѣльность произведенія.



Рис. 48. Джотто. Св. Францискъ предсказываетъ смерть рыцаря.

Цѣльность эта достигается искусной композиціей, обращающей все вниманіе зрителя на главное и подчиняющей этому главному все окружающее, такимъ образомъ, что всякая линия, всякое красочное пятно не развлекаютъ, но приводятъ вновь и вновь къ некоторому центру, гдѣ разыгрывается главное событіе, гдѣ выявляется смыслъ его.

Конечно, не всегда одинаково удачно разбивалъ Джотто эту труднѣйшую задачу. И въ этомъ отношеніи очень интересно сравнить «Смерть св. Франциска Ассизскаго» въ церкви Санто-Кроче, во Флоренціи (рис. 47) съ «Плачемъ надъ Тѣломъ Господнимъ», въ Падуѣ (рис. 46). Въ первой изъ этихъ фресокъ Джотто стремился къ единству впечатлѣнія путемъ симметричнаго расположенія обѣихъ группъ



Рис. 49. Джотто. Рассаііе (Фреска въ церкви св. Франциска Ассизскаго).

монаховъ, стоя присутствующихъ при смерти святаго, по пяти съ каждой стороны. По срединѣ почти такая же строгая симметрія—по три колѣнопреклоненныхъ монаха съли и спереди ложа; лишь задняя группа стоящихъ учениковъ ибсколькѣ нарушаетъ эту однообразіе.

Достигнутое здѣсь единство не окунаетъ скучной схематичности цѣлаго. Чудомъ композиціи, напротивъ, можно считать «Плачь надъ Тѣломъ Господнимъ». Тутъ сведеніе всѣхъ линій и всѣхъ чувствъ и мыслей къ одному центру, къ тѣлу Христа, достигается болѣе сложнымъ, психологически и декоративно болѣе правильнымъ: въ то время, какъ правая группа, точно пригibasмая какимъ-то вѣтромъ, устремляется въ одномъ порывѣ ко Христу, при чемъ движеніе это еще подчеркивается снижающейся справа налѣво линіей скалы,—лѣвая группа словно въ ужасѣ

опирается от Него. Оба противоположных движения способствуют раскрытию драмы во центрѣ. Аналогичный приемъ, но въ болѣе сложной формѣ, мы видимъ на фрескѣ «Христосъ на крестѣ», въ Ассизи (рис. 49): одинаковое движеніе труппы, расположенныхъ по діагонали.

Выше было указано, что декоративный и монументальный стиль Джотто созданъ подъ вліяніемъ византийцевъ. Но еще иную услугу, и не менѣе важную, оказали итальянскому художнику византийскіе мастера: черезъ нихъ онъ соприкоснулся съ античностью; отбросивъ всю восточную ихъ чуждость, пышность и преувеличенную торжественность придворнаго восточнаго церемоніала, онъ постигъ тайну античной гармоніи, мощной сдержанности, дѣломудренной силы и какой-то давно уже исчезнувшей музыкальности движеній. Въ этомъ пріятіи и воскрешаніи заглушенныхъ уже традицій сыграли, вѣроятно, свою роль и отголоски этихъ традицій въ видѣ отдаленныхъ наметивковъ, сохранившихся еще въ Италіи въ то время, когда воспоминаніе о нихъ было стерто во всей остальной Западной Европѣ.

Вліяніе Джотто и на современниковъ, и на послѣдующія поколѣнія было огромно: можно сказать, что въ немъ какъ бы скрестились всѣ пути итальянской живописи, чтобы отъ него, затѣмъ, вновь разойтись. Прямо или косвенно онъ въ продолженіе двухъ столѣтій продолжалъ вліять на судьбы искусства, и нѣкоторые изъ величайшихъ итальянцевъ—Мазаччо, Рафаэль, Микель-Анжело—могутъ быть названы его продолжателями и послѣдователями.

Въ теченіе всего XIV вѣка дѣйла плеяда художниковъ, которыхъ иногда объединяютъ подъ именемъ *джоттистовъ*, продолжали разрабатывать и принимать основные принципы великаго учителя; это—*Тадео-Гадди, Джоттинко, Андреа Орканьо, Акиотто Венеціано, Андреа да Фиренца, Симелло Аретино, Фрагеско Трани* и др. Здѣсь нельзя говорить о подражаніи Джотто и о повтореніи, ибо каждый изъ этихъ крупныхъ художниковъ видоизмѣнялъ воспринятое имъ, согласно своей индивидуальности, своимъ вкусамъ, своимъ стремленіямъ. Общее направленіе всего этого художественнаго движенія ведетъ, однако, къ измѣлчавію декоративно-монументальнаго стиля. Если въ Джотто мы находимъ полную гармонію различныхъ элементовъ, составляющихъ его манеру, то съ середины Треченто (т.-е. 1300-ые годы, XIV столѣтіе) обнаруживается нарушеніе этой гармоніи: одни стремятся къ реализму; на первый планъ выступаетъ разрѣшеніе различныхъ перспективныхъ задачъ, углубленіе пространства; другіе впадаютъ въ чрезмѣрную обстоятельность и детализацію, увлекаясь ролью рассказчиковъ; въ иныхъ перебиваются чувства, и, увлеченные общимъ тепломъ религиозной мысли, они доходятъ до дробной сентиментальности въ стремленіи своемъ умилять и трогать.

Б. Шлегель.

(Окончаніе въ слѣдующемъ томѣ).